

LE PAYSAGE
DANS
L'ART DE HOKOUÇAÏ

THÈSE

POUR LE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE À

LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

TAKESHIRO NAGASSÉ

DIPLÔMÉ D'ÉTUDES UNIVERSITAIRES



PARIS

LES ÉDITIONS D'ART ET D'HISTOIRE

—
1937

*Thèse Paris
1937*



Digitized by the Internet Archive
in 2026

LE PAYSAGE
DANS
L'ART DE HOKOUÇAÏ

LE PAYSAGE
DANS
L'ART DE HOKOUÇAÏ

THÈSE

POUR LE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE À

LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

TAKESHIRO NAGASSÉ

DIPLÔMÉ D'ÉTUDES UNIVERSITAIRES



PARIS

LES ÉDITIONS D'ART ET D'HISTOIRE

—
1937

* 39867

LE PAYSAGE

PAR

L'ART DE HOKOUSAI

PAR

LE MUSEE NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE

PARIS

LE MUSEE NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE

LE MUSEE NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE



TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	7
PRÉFACE	9
INTRODUCTION	11
PREMIÈRE PARTIE	17
L'imitation et l'adaptation de la peinture euro- péenne	19
Tôkaïdô	24
Livres de kyôka	42
Hokouçaï-gwa-Tôto-jouni-kéi-tchô	45
Edo-hak-kéi	48
Planche du jeu de sougorokou	51
Ponts du rêve	54
Les séries des estampes en couleur publiées entre la fin de Bounncéi et vers la onzième année de Temppo	56
Dôtchou-Gwafou	84
Nikkôçann-shi	98
Fougakou-hyak-kéi	99
Mannji-ô-Sôhitsou-Gwafou	107
Kiçogaïdô-Hokouçaï-Edéhonn.	112
Illustrations des romans	113
Illustrations des ouvrages moraux et poétiques	115
Recueils de dessins	117
Feuilles indépendantes gravées	120
Cartes géographiques	123
Koumiaghé-tôrôé	126
Peintures à la main	127
DEUXIÈME PARTIE	129
La technique de la gravure	131
Le dessin	137

La couleur	141
La composition	157
La conception de l'espace	170
La perspective	174
La lumière et l'ombre	180
Les sujets principaux	188
Le nuage	188
L'eau	206
Autres sujets	225
CONCLUSION	234
BIBLIOGRAPHIE	241
NOTES	244
ANNEXE	260
INDEX	265
LISTE DES PLANCHES	277

PRÉFACE

Quand on regarde l'histoire universelle des arts plastiques, l'art de l'estampe japonaise nous apparaît comme un bel épisode. Cet art, né dans une île d'Extrême-Orient, fut accueilli dans la vie des Européens dès la seconde moitié du XIX^e siècle et les conquit par sa fraîcheur et son charme. Hokouçai n'est plus pour nous un artiste du Japon, mais un génie universel.

Le sujet de mon étude « le paysage dans l'art de Hokouçai » n'a jamais été traité jusqu'ici d'une manière à la fois analytique et synthétique. Dans la première partie de cet ouvrage j'ai recensé, étudié et analysé les paysages peints et gravés que nous possédons de Hokouçai. J'ai consacré dans cette partie un très grand effort à la recherche des ouvrages rares et importants. Souvent il s'agissait de séries de feuilles indépendantes dispersées dans les collections, presque impossibles à réunir. Pour celles-ci j'ai donné la description de chaque planche, fût-ce sous une forme très sommaire. Mais pour les ouvrages parus sous forme de livres, je n'ai pas insisté sur cette description et je me suis borné à signaler et à discuter les estampes les plus importantes au point de vue de notre étude. C'est dans cette partie que j'ai comparé les ouvrages de Hokouçai entre eux, que je les ai rapprochés des ouvrages des contemporains de notre maître, et que j'ai cherché à préciser l'iconographie de toutes ses planches et peintures. La deuxième partie de l'ouvrage est consacrée à l'étude analytique du style de Hokouçai et à une tentative de synthèse de ce sujet. Je l'ai tentée en analysant successivement dans le paysage de Hokouçai les thèmes principaux, la technique, les problèmes de la composition, de la conception de l'espace, de la perspective, de la couleur et de la lumière. J'ai regardé autant d'ouvrages de Hokouçai que je l'ai pu.

Les traductions des titres des ouvrages et des planches présentant des difficultés et variant souvent d'un auteur à l'autre, j'ai préféré garder partout les titres japonais, mais j'en ai toujours donné la traduction, en les employant pour la première fois. Pour les titres des livres d'images, des livres illustrés, des séries et des feuilles indépendantes j'ai écrit en majuscules, et pour les titres des planches des livres et des planches des séries j'ai écrit en italiques. Mais, en citant les travaux des historiens de l'art aussi bien européens que japonais, j'ai suivi les règles de typographie usuelles en France. Pour les mots et les noms des titres, je les ai écrits de la même façon, avec les traits d'union entre eux, pour éviter une complication qui n'aurait pas eu le mérite de la clarté; ainsi par exemple au lieu d'écrire SAROUMAROU, dayou en distinguant le nom et le titre de ce fonctionnaire, j'écris simplement SAROUMAROU-DAYOU ou Saroumarou-dayou. Dans la bibliographie, j'ai cité presque uniquement les ouvrages exclusivement consacrés à Hokouçai; en dehors de ceux-ci, Yeishi, Choki, Hokusai de Vignier, Jean Lebel et Inada est particulièrement utile; cependant l'on consultera également avec profit les ouvrages généraux mentionnés au début de la bibliographie, placée à la fin du volume.

L'idée première de ce livre est née de mes entretiens avec Monsieur le professeur René Schneider qui a bien voulu continuer à diriger mes recherches et auquel je suis particulièrement reconnaissant. Je remercie encore toutes les personnes qui se sont efforcées de m'aider dans mon travail, et tout spécialement M. Sabourô Aoyama, M. Eugène Gillet, M^{lle} Tchiéko Hirano, M. Louis Grodecki et M^{me} Jénia Grodecki.

INTRODUCTION

Dans la peinture chinoise, le paysage occupe la première place parce qu'il est la source de l'inspiration philosophique; les traités de la peinture chinoise sont presque entièrement les traités du paysage. Dans l'art japonais, le paysage proprement dit ne se trouve qu'à partir du IX^e siècle, sous l'influence de la peinture chinoise, et à l'époque Ashikaga (XIV^e siècle) le paysage de l'école chinoise a eu sa floraison sous l'influence de la civilisation de l'époque Song. Les paysages de l'école chinoise sont toujours plus ou moins grandioses et mystiques tandis que ceux de l'école nationale japonaise ont plus de clarté, de douceur et de charme.

A l'époque des Tokougawa les écoles classiques japonaises et chinoises existaient encore, sans avoir l'évolution considérable. De leur côté il y avait plusieurs nouvelles écoles de la peinture. Parmi celles-ci celle de *oukiyoé* à *Edo* (1), celle de *Marouyama* (2) à *Kyôto*, celle de *bounnjinngwa* (3) et celle de la peinture décorative nationale de *Kôrin* (4) sont les plus remarquables; et à *Nagaçaki* on peut voir le mouvement de la peinture européenne.

L'école « *oukiyoé* », née à *Edo* au début de l'époque des Tokougawa, est une popularisation de l'école nationale *Toça*. Cette transformation est aussi visible à *Kyôto*, car dans le cinquième volume de *GWASHI-KAÏYÔ* de Shounnbokou, présentant des copies des ouvrages des artistes de l'école *Toça*, on trouve une sorte d'intermédiaire entre le style de l'école *Toça* et celui de Shounntchôçai et Shounncennçai (5), illustrateurs de *méisho* (6). La figure humaine est le sujet principal dans les estampes de ce style, et le paysage proprement dit n'apparaît qu'à la fin du XVIII^e siècle. Les artistes de *oukiyoé*, ayant à peu près épuisé alors les sujets habituels

se rapportant aux acteurs ou aux courtisanes, développèrent leur activité dans le domaine du paysage. Cependant l'apparition du paysage dans l'art de l'école *oukiyoé* n'est pas la négation de la vie humaine, ni le regret de la nature, comme le paysage l'était dans l'art classique. Au contraire, étant donné que *oukiyoé* est une représentation de notre vie éphémère et changeante, c'est une humanisation de la nature, l'introduction du paysage dans la vie de l'homme. Ce rapport du paysage avec la vie humaine est surtout visible chez Hiroshighé. Chez Hokouçaï, qui n'a pas consacré toute son activité à ce genre, le paysage est quelquefois trop spirituel, trop abstrait de l'homme, presque inaccessible. Sur ce point là, on peut dire que Hiroshighé est plus essentiellement l'artiste de *oukiyoé* que Hokouçaï.

On peut voir l'origine du paysage de l'estampe japonaise dans son développement antérieur, mais l'influence de la peinture européenne a favorisé le développement de ce genre et en a déterminé certains caractères, sur lesquels nous insisterons ici.

Dans l'art d'Extrême-Orient, l'aspect réel de la perspective et de la lumière était particulièrement négligé. Généralement, les artistes se contentaient de mettre les objets plus éloignés au-dessus des objets plus rapprochés, forme très primitive de la perspective montante, et de plonger dans l'obscurité une seule surface d'un objet cubique, pour donner à celui-ci l'apparence de la troisième dimension. Cependant on trouve quelquefois une perspective un peu plus parfaite, obtenue soit par la diminution des dimensions des objets, soit par le rapport respectif des plans juxtaposés, et on voit même l'effet de la lumière dans certaines parties des paysages (7). La première influence de l'art occidental s'est exercée au XVI^e siècle, mais elle a été brusquement arrêtée et a disparu complètement, avec la fermeture du pays aux étrangers. Le gouvernement des Tokougawa autorisa pourtant des commerçants hollandais à rester dans une petite île du port

de *Nagaçaki*. Des Japonais ont pu ainsi connaître la peinture occidentale, particulièrement la gravure en taille-douce de la Hollande, par ces commerçants étrangers qui ont vécu à *Nagaçaki*. La peinture occidentale était l'objet d'une grande curiosité de la part des peintres japonais, pendant que les écoles classiques, *Kanô* et *Toçà*, restaient enfermées obstinément dans leurs traditions, sans s'intéresser à cette nouvelle vogue. Examinons rapidement quelques nouveautés, inspirées par l'art occidental.

C'est d'abord le style *doroé*, ce qui signifie « la peinture de la boue ». On l'appelle ainsi à cause de sa matière lourde et épaisse. Des paysages de ce style *doroé* présentent quelquefois d'admirables adaptations de la peinture occidentale. Je possède quelques feuilles curieuses, peintes à la main : certaines parties présentant des lanternes ou des fenêtres sont indiquées par des papiers minces collés, derrière lesquels on voit la clarté de la lumière. Des recherches intéressantes en vue d'un illusionisme de la lumière se manifestent ici. La gravure en taille-douce et la peinture sur verre existaient aussi. Un autre genre de peinture, propre à cette époque, était *méganéé*. *Méganéé* signifie : « la peinture des lunettes » ; on la regardait à travers une sorte de stéréoscope, et le paysage paraissait très réel grâce à l'emploi de formules de la perspective européenne. Quand on regardait une peinture de ce genre à travers cet instrument optique, les objets du côté gauche venaient à droite et ceux du côté droit étaient visibles à gauche. Ainsi, dans cette peinture tous les aspects sont représentés à l'envers ; par exemple dans *KÔÇO-MANNEN-KYÔ* (8) de Marouyama Ohkyo, toutes les inscriptions sont écrites dans le sens inverse.

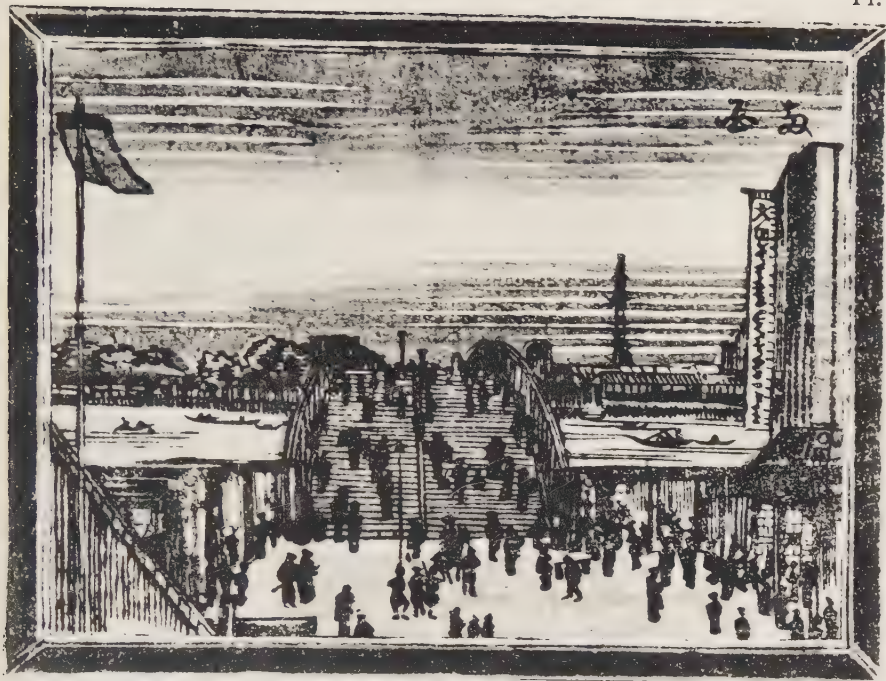
Dans la gravure sur bois, les artistes des estampes japonaises appliquèrent la perspective linéaire européenne surtout à l'aspect intérieur des chambres et particulièrement des théâtres ; l'intérieur de la salle de théâtre était facile à représenter de cette façon à cause de sa régularité symétrique.

Les estampes présentant ces formes perspectives portent souvent l'indication « *oukié* », qui signifie « la peinture flottante ». La représentation du développement de l'espace dans la profondeur est le trait essentiel de ce style *oukié*. Les planches de ce style sont toujours en largeur. Cependant, on trouve très souvent des erreurs de perspective dans ces estampes, nées de l'imitation de la perspective européenne.

Il n'est pas rare de voir deux horizons, ou même plus, dans une même planche. Dans SHINAGAWA-TSOUKIMI-NO-KÉSHIKI (9) signée *Sennkadô-Nishimoura-Shighénaga-hitsou* (10), les poutres et les seuils des chambres permettent de juger que l'horizon doit être beaucoup plus bas que le véritable horizon de la mer, visible du côté gauche. Dans une estampe représentant un spectacle du jeu de marionnettes, d'après la fuite des lignes de la perspective des chambres des deux côtés, l'horizon doit être beaucoup plus haut que le véritable horizon du jardin, et les chambres des deux côtés semblent se développer dans l'air. OUKIÉ-SHIBAÏ-NO-ZOU (11) signée *Outagawa-Toyoharou*, présente l'aspect de l'intérieur du théâtre. La composition est très symétrique, toutes les lignes fuyantes du plafond, du plancher et des galeries devraient se rencontrer au même point, selon les règles de la perspective albertienne. Cependant, dans cette planche, les lignes de fuite du plafond et du plancher se croisent, et celles des galeries à gauche et à droite ne rejoignent pas le point central. Dans SHITCHIFOUKOUJINN-TAKARABOUNÉ-MINATOÏRI-NO-ZOU (12) signée « *Outagawa-Toyoharou-koré-wo-zouçou* », les parties basses des trois maisons du premier plan à droite ont un même réseau de lignes de fuite, tandis que les lignes des parties hautes des trois maisons, au lieu de converger vers le même point, s'en éloignent. Dans OUKIÉ-YOUKIMI-SHOUENN-NO-ZOU (13) signée *Outagawa-Toyoharou-Egakou* les lignes de perspective des deux côtés de la chambre centrale se croisent avant d'atteindre le point de fuite et l'espace est très fermé et peu profond au premier plan; mais les

lignes de fuite des chambres du côté droit, élargissent l'espace dans les plans plus éloignés. D'ailleurs, dans certaines estampes, la perspective des dimensions des objets est exacte dans certaines parties et inexacte dans l'ensemble de la composition.

Hokouçai a vécu à l'époque de cette grande vogue de l'imitation de la peinture européenne. Il a étudié la technique de la peinture européenne chez Shiba Kôkann (14). Nous possédons de ce maître un ouvrage intitulé *Séiyô-gwadann*, « le problème de la peinture occidentale », où il montre son respect pour la peinture européenne et son mépris pour la peinture traditionnelle. Ses conceptions proviennent d'un engouement superficiel pour l'art imitatif. Mais Hokouçai étudia aussi la peinture de l'école chinoise, de l'école japonaise, et il a été disciple de Shounnshô. Dans sa première période, Hokouçai signait Shounnrô, en tant qu'élève de Shounnshô (15). A cette époque il a représenté, dans le style de son maître, des acteurs et des lutteurs. C'étaient ces sujets qui avaient fourni la matière de l'art de Shounnshô. Chez ce dernier le paysage était rare, mais servait parfois de fond à une scène mouvementée, comme sur le triptyque AKAZAWAYAMA. Hokouçai n'était pas uniquement un paysagiste ; il est souvent considéré comme un artiste qui a essentiellement interprété la figure humaine, il a représenté aussi des fleurs et des oiseaux, il était également romancier et poète de haïkai ; mais nous croyons que la représentation du paysage est la plus grande œuvre de sa vie, l'essentiel de son message. Dans le premier tiers du XIX^e siècle, Hokouçai a été le grand maître du paysage japonais.



1. - Ryôgokou.



2. - Yoshiwara.

HOKOUÇAI-SENNCÉI-ORANND-ÉKAGAMI-EDO-HAK-KÉI.

(Museum of Fine Arts. Boston).

PREMIÈRE PARTIE

L'IMITATION ET L'ADAPTATION DE LA PEINTURE EUROPÉENNE

Au début de sa carrière, Hokouçai a appris la technique de la peinture occidentale chez Shiba Kôkann. D'après son EHONN-SAÏSHIKI-TSOU (16) paru en 1848, on peut juger de son savoir de cette technique; dans cet ouvrage, il écrit sur la peinture à l'huile et sur la peinture sur verre.

On connaît plusieurs paysages de Hokouçai où l'indication et la signature sont écrites en *hiragana* (17), dans un sens différent à celui selon lequel la planche doit être regardée. Quand les *hiragana* sont ainsi écrits, ils ressemblent aux lettres européennes: pour lire ces caractères, il faut se placer du côté droit de la planche. Nous connaissons plusieurs estampes de Hokouçai signées d'une telle façon; par exemple KOUDANN-USHIGAFOUTCHI (18), TAKAHASHI-NO-FOUJI (19), GHYÔTOKOU-SHIOHAMA-YORI-NOHOTO-NO-HIGATA-WO-NOZOMOU (20), le temple *Benntenn* de *Souçaki* représenté dans une planche en forme d'éventail, la vue de l'île *Enoshima* et du mont *Fouji* avec un poème, huit vues de *Kanazawa*, etc... Dans ces planches, l'imitation de l'art européen est visible non seulement dans la forme si originale de l'écriture du titre et de la signature, mais aussi dans le paysage même. D'ailleurs il faut noter que cette manière d'écrire se trouve aussi dans un *sourimono* de Shoummann représentant un télescope placé devant une estampe, où nous reconnaissons l'île *Enoshima*, et dans plusieurs séries de *Tôkaïdô* de la gravure en taille douce.

TAKINOGAWA-IWAMA-NO-ZOU (21), KANAGAWAOKI-HOMMO-KOU-NO-ZOU (22), NIHONNDOTÉ-YORI-TANAKA-WO-MIROU-NO-ZOU (23), HANÉDA-BENNTENN-NO-ZOU (24) et AZOUMABASHI-YORI-SOUMIDA-WO-MIROU-NO-ZOU (25) sont des estampes de

paysage en largeur, colorées et encadrées par un décor de rinceaux; les indications des paysages sont écrites horizontalement au milieu de la partie supérieure. L'influence de la peinture européenne est remarquable surtout dans le modelé des collines par les ombres et souvent aussi dans le ciel dramatique. Quoiqu'il n'y ait pas de signature, il est plausible que ces ouvrages soient de Hokouçaï. M. Nogoutchi date cette série de paysages à la fin du XVIII^e siècle, tandis que selon M. Inooué elle serait datée aux environs de 1813.

Je dois noter ici deux séries des estampes du plus petit format où l'influence de l'art européen est très remarquable. L'une est HOKOUÇAÏ-SENNCÉI-ORANND-ÉKAGAMI-EDO-HAK-KÉI (26) et l'autre représente huit vues du lac *Biwa*.

HOKOUÇAÏ-SENNCÉI-ORANND-ÉKAGAMI-EDO-HAK-KÉI est une série de huit estampes en largeur du petit format (haut à peu près 70 mm. et large à peu près 90 mm.). Hokouçaï mit une couche de cire à la surface des estampes, pour leur donner un éclat analogue à celui de la peinture à l'huile, et il encadra les paysages gravés, en imitant les cadres habituels des tableaux sur toile; la représentation des zones blanches dans le ciel bleu est une imitation du ciel de la gravure hollandaise, et on voit aussi l'application des ombres. Nous examinerons très brièvement les huit planches de cette série.

Nihombashi. — Le paysage du soir. La rue du bord de la rivière dessine une grande courbe du côté droit. Les ombres des maisons sont projetées sur la rue. Au loin, on voit le château à droite et le mont *Fouji* et la lune en forme d'arc à gauche.

Takanawa. — Le chemin du bord de l'eau dessine une grande courbe du côté droit.

Shinobazou. — Vaste paysage de l'étang *Shinobazou*. Un bizarre nuage est debout dans le ciel.

Yoshiwara. — Près du quartier *Yoshiwara*. On voit au centre le

chemin de la berge fréquenté par des personnages. Un nuage étrange est dans le ciel.

Ryôgokou. — Pont *Ryôgokou* vu d'en face. La composition est très symétrique.

Kannonn. — L'enceinte du temple *Kannonn*. La chapelle est à gauche et une large rue s'enfonce au centre de la planche.

Sourougatchô. — A gauche et à droite on voit les coins des boutiques, au centre un peu à gauche on voit une longue rue en perspective bordée par des boutiques; au fond on aperçoit le triangle du mont *Fouji*.

Sakaïmatchi. — Au centre, entourés par des toits des maisons, on voit des personnages dans la rue et les enseignes et les drapeaux devant les maisons.

Les huit vues des bords du lac *Biwa* dit « OHMI-HAK-KÉI », sont une série de huit estampes en largeur du même format que la série précédente. Les planches sont aussi encadrées, les surfaces des estampes sont toujours lumineuses grâce à la couche de cire qui y est appliquée et il y a l'indication du paysage dans chaque planche. Les paysages sont colorés par les tons vert, bleu et brun. Les huit planches de cette série étant toutes reproduites dans *Oukiyoé-ghéijoutsou* (Tome III, 1934, vol. 10) je ne fais pas ici la description de chaque planche. Cependant il faut faire remarquer que la conception de l'espace qui utilise le double horizon existe dans plusieurs planches de cette série.

Le style dit « *oukié* » est assez fréquent chez Hokouçaï. Plusieurs estampes « *oukié* » de Hokouçaï sont déjà bien connues des historiens de l'art; par exemple OUKIÉ-RYÔGOKOUBASHI-HANABI-KEMMBOUTSOU-NO-ZOU (27), OUKIÉ-ITCHINOTANI-KACCENN-SAKAOTOSHI-NO-ZOU (28), TÔÉIZANN-TCHOUDÔ-NO-ZOU (29), TÔTO-KABOUKI-OHSHIBAÏ-NO-ZOU (30), etc... J'ai consacré dans cet ouvrage la planche II à deux estampes « *oukié* » et la planche III contient deux pièces choisies dans une série de « *oukié* », représentant des vues de *Edo*.

La série dont sont tirés les « *oukié* » de la planche III se compose de planches en largeur dont la hauteur est 235 mm. et la largeur 357 mm. Dans les marges du côté droit, il y a les indications des paysages; celles-ci sont toujours précédées par le mot « *shimppann-oukié* » (31). Au-dessous de ces indications on lit « *Hokouçai-égakou* » ou « *Eshi-Hokouçai-égakou* » (32) et l'insigne, l'adresse et le nom de l'éditeur : Icéya Rihéé. Les planches représentent les vues de *Edo*. L'horizon est toujours haut; les nuages horizontaux rouges donnent la variété à l'espace. Les couleurs employées sont le rouge, le bleu, le jaune, le vert, le brun et le violet. On voit quelques indications des endroits et la signature *Hokouçai-égakou* dans les paysages. Je ne sais pas combien de planches a comporté cette série; je donnerai ci-dessous quelques descriptions très sommaires des sept planches que je connais.

Nihombashi-Sakanamatchi-hannjô-no-zou (33). — A droite, en bas, on voit le quartier des marchands de poisson, animé par des personnages. Au milieu, sur la rivière, on voit les profils de quatre ponts dans la profondeur. La répétition des espaces rectangulaires et triangulaires des maisons et la répétition des lignes courbes des troncs créent la variété et le rythme dans l'espace.

Mikakoï-Oushigozenn-ryôsha-no-zou (34). — Des personnages marchent au bord de l'étang du centre. A gauche et à droite on voit des chapelles. Les cerisiers sont en fleurs.

Kaméido-Temmannngou-no-zou (35). — On voit le pont *taïkobashi* et le portique du temple à gauche et la maison *oumé-yashiki* à droite, un peu plus loin.

Shiba-Atagoyama-ennkenn-no-zou (36). — Nous sommes dans l'enceinte du temple. Au delà on voit la mer.

Ryôgokoubashi-youoçuzoumi-yomicé-no-zou (37). — Le pont *Ryôgokou* traverse de droite à gauche la large surface de la rivière.

Tomigaoka-Hatchimann-no-zou (38). — Au premier plan le spectateur est placé devant l'enceinte du temple; le temple *Hatchimann* est à gauche et un quartier de la ville est à droite.

Shinn-yoshiwara-Ohmonn-goutchi-no-zou (39). — C'est un aspect de la rue animée par des personnages; les toits des maisons des deux côtés encadrent à gauche en bas et à droite en haut la vue de la rue; la composition est très oblique.

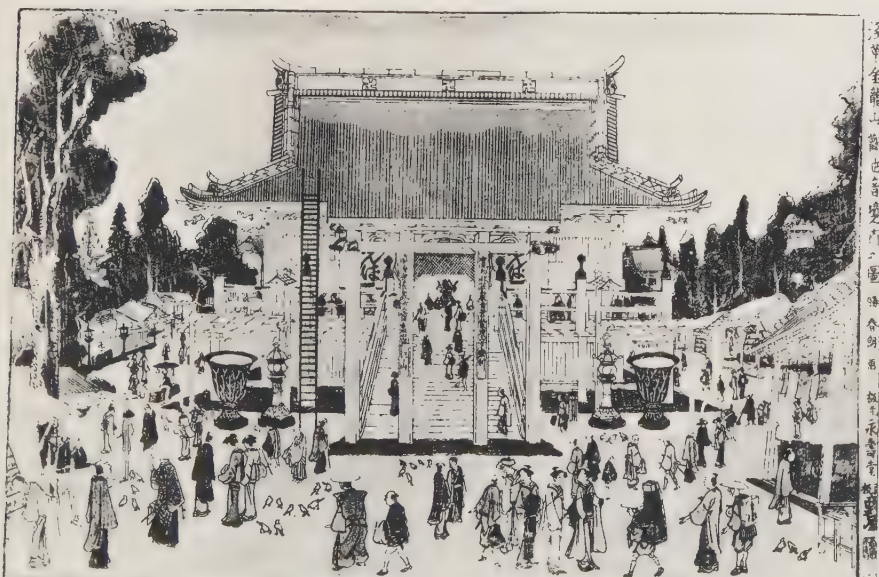
TÔKAÏDÔ

La route *Tôkaïdô* va de *Edo* jusqu'à *Kyôto* en passant par le bord de l'Océan Pacifique. Il y a cinquante-trois stations sur cette route. Dans l'ancien temps, le voyage de *Tôkaïdô* était très pénible à cause des traversées des rivières et des voleurs de grand chemin. Cependant les artistes ont toujours représenté ce voyage, très populaire au Japon, comme une distraction joyeuse. A la fin du XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e siècle, il y eût une grande vogue du sujet « *Tôkaïdô* » dans la littérature et dans la peinture. *Tôkaïdô-méisho-zoué* (40), en six volumes, écrit en collaboration par plusieurs artistes, est paru en 1797; les illustrations de Shounncennçaï sont particulièrement proches des TÔKAÏDÔ de Hokouçaï. En 1802, Jippennsha Ikkou publia *Tôkaïdôtchou-hizakourighé* (41) qui fut le grand succès de la littérature à l'époque des Tokougawa. La description de *Tôkaïdô* que l'on trouve dans *Tôkaïdôtchou-hizakourighé* est remplie d'aventures comiques des deux voyageurs Kita-hatchi et Yajirô, et il n'y a presque aucune description proprement dite des paysages de la route. A côté de ce *Tôkaïdô* littéraire, les suites portant le même nom apparaissent dans la gravure. Le paysage y a plus d'importance. *Tôkaïdôtchou-hizakourighé* d'Ikkou a influencé plus tard les TÔKAÏDÔ de Hiroshighé; mais je ne vois pas son influence directe sur les TÔKAÏDÔ de Hokouçaï.

Je connais chez Hokouçaï cinq séries de *Tôkaïdô* en feuilles indépendantes, une carte géographique et un livre des dessins appelé DÔTCHOU-GWAFOU (42) qui se rapportent à ce voyage. Nous étudierons, dans ce chapitre, les cinq séries des feuilles indépendantes en appelant celles-ci TÔKAÏDÔ A, TÔKAÏDÔ B, TÔKAÏDÔ C, TÔKAÏDÔ D et TÔKAÏDÔ E. La série complète



1. - *Sbimppann-oukié-Tcboushinngoura-daï-godammé,*
Békouôrô-égakou.
 (Collection de l'auteur).



2. - *AÇAKOUÇA-KINNRYOUZANN-KANNZÉONN-KÉIDAÏ-NO-ZOU,*
Katsou-Shounnrô-égakou.
 (Collection de l'auteur).

de TÔKAÏDÔ D existe au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, mais étant donné qu'il est difficile de voir les séries complètes et que le sujet « *Tôkaïdô* de Hokouçai » a été très peu étudié jusqu'à aujourd'hui, je crois qu'il est nécessaire de donner ici des descriptions, même très sommaires, de toutes les planches des séries.

TÔKAÏDÔ A

Cette série est peut-être plus rare que les autres. Le Musée Guimet en possède quarante-quatre planches (43), depuis *Odawara* jusqu'à *Kyôto*. Chaque estampe est composée en largeur et a environ 108 mm. de haut sur 166 mm. de large. Au coin droit en haut de chaque planche, on lit dans un cadre en cercle « *Tôkaïdô* » au milieu, « *gojouçann-tsoughi* » à droite, et le nom de la station à gauche; à côté de ce cercle, le numéro de la planche est indiqué dans un autre cadre. Dans *Hakoné* et *Foujiéda* on voit la signature « *Hokouçai-égakou* ». Quelquefois on trouve l'insigne du caractère « Hayashi », signifiant « le bois », au dessous d'une ligne brisée. C'est l'insigne de l'éditeur Icéya Rihéé. Donc c'est lui qui doit être l'éditeur de cette série. Les planches sont finement colorées par les tons rouge, jaune, vert, bleu, gris et, plus rarement, par le violet. Le nuage horizontal décoratif rouge joue un rôle important dans toutes les compositions. C'est cette série de *Tôkaïdô* qui a le plus de charme. Je noterai ici très brièvement le sujet de chaque planche, depuis *Odawara* jusqu'à *Kyôto*, avec le nom et le numéro de la station.

Odawara 10. — Chargement des bagages sur un cheval. Au loin on voit le donjon du château.

Hakoné 11. — Les voyageurs montent une pente.

Mishima 12. — Des courriers et un voyageur.

- Noumazou* 13. — Des bateaux à voile sur la mer.
- Hara* 14. — Un restaurant où l'on mange de l'anguille.
- Yoshiwara* 15. — Des pêcheurs à la plage.
- Kammbara* 16. — Des pêcheurs à la plage.
- Youi* 17. — Des paysans et des paysannes dansent sous la pluie.
Ils sont rangés au premier plan, et ils font divers gestes. La pluie tombe verticalement. Sur le parapluie de la femme du milieu on lit « *Kouraçawamoura* » (village *Kouraçawa*).
- Okitsou* 18. — Un bois de pins. Au fond on voit le mont *Fouji*.
- Ejiri* 19. — Deux pêcheurs réparent leurs filets au bord de la mer.
- Foutchou* 20. — L'aspect du soir du centre de la ville. Des courtisanes se promènent solennellement.
- Mariko* 21. — Un chemin bordé par des maisons dans la montagne.
Le paysage est vu d'en haut.
- Okabé* 22. — Un voyageur à cheval.
- Shiraçouka* 23. — *Kagamiiwa* (44). La surface du rocher reflète le voyageur.
- Shimada* 24. — La traversée du fleuve.
- Kanaya* 25. — La cloche *Moukannshô*. Au milieu du chemin la cloche est à moitié enterrée.
- Niççaka* 26. — Des voyageurs montent une pente.
- Kakékawa* 27. — Le lancement d'un cerf-volant.
- Foukouroï* 28. — Une voyageuse est à cheval.
- Mitsouké* 29. — La traversée de la rivière en bateau.
- Hamamatsou* 30. — Des voyageurs au bord de l'étang couvert de lotus.
- Maïçaka* 31. — Des musiciennes aveugles en voyage.
- Araï* 32. — Le mont *Akiba*.
- Foujiéda* 33. — Des voyageurs au bord d'une rivière. Sur la ceinture du cheval, on voit l'insigne de l'éditeur *Icéya Rihéé*.
- Foutakawa* 34. — Deux rochers en forme de figure humaine.
- Yoshida* 35. — Un embarquement. Des hommes nus soulèvent des femmes sur leurs dos et les transportent jusqu'au bateau.
- Goyou* 36. — La toilette des femmes dans une auberge.
- Akaçaka* 37. — Une fabrique de cordes.
- Foujikawa* 38. — Un cheval emballé.
- Okazaki* 39. — Les femmes des auberges arrêtent des voyageurs.
- Tchirifou* 40. — Des chevaux.

- Naroumi* 41. — Des teinturiers.
- Miya* 42. — Soirée dans une auberge. Les ghéishas jouent des *shamicenns* (45), tandis qu'un masseur danse, sa canne à la main.
- Kouwana* 43. — Des bateaux à voile. Sur une voile on voit l'insigne de l'éditeur Icéya Rihéé.
- Yokkaïtchi* 44. — Des voyageurs passent devant un *torii* (46).
- Ishiyakoushi* 45. — Au bord de la rivière, le cerisier fleurit. Dans le cadre on lit l'indication « *Oushiwaka-moutchi-zakoura* » (47).
- Shôno* 46. — Chapelle du temple. A l'intérieur on célèbre l'office.
- Kaméyama* 47. — La scène se passe à l'intérieur de la cuisine d'une auberge. Sur les veilleuses, on lit le nom « *Higoutchi* ».
- Séki* 48. — Des voyageurs regardent avec étonnement les rochers *Ebiçouiwa* et *Daïkokouiwa* (48).
- Sakanoshita* 49. — Des voyageurs admirent la cascade.
- Tsoutchiyama* 50. — Au bord de l'eau. La pluie tombe obliquement. Sur le parapluie on lit « *Kouribayashi* ».
- Mizoukoutchi* 51. — Maison de *tokorotenn* (49).
- Ishibé* 52. — Le repas des voyageurs dans un restaurant.
- Kouçatsou* 53. — L'embarquement.
- Ohtsou* 54. — Boutique de *ohtsoué* (50).
- Kyô* 55. — La danse à la cour impériale.

TÔKAÏDÔ B

Les planches de cette série sont en largeur et en petit format (haut. 117 mm. et larg. 164 mm.). Exceptionnellement, quelques planches ont la largeur double. Cette série est due à la collaboration de Hokouçaï et de son disciple et beau fils Yanagawa Shighénobou. Quelquefois les deux artistes représentent la même station de deux manières différentes qui leur sont propres. Dans les planches de Hokouçaï on voit à côté de l'indication du nom de la station, la signature « *Gwakyôjinn-Hokouçaï-égakou* »; en plus, les distances qui séparent les stations entre elles sont marquées au coin droit en haut, dans un cadre rectangulaire. Dans celles de Shighénobou on voit la signature « *Yanagawa-égakou* ». Comme

on lit sur l'indicateur de *Foujiçawa* « *Le bon jour du mois de janvier de la quatrième année de Ko-shi (51) de Kyôwa* » et sur la cuvette en pierre de *Ishiyakoushi* « *Le printemps de l'année de Kô-shi de Kyôwa* », on peut dater cette série du printemps de la quatrième année de Kyôwa (1804). M. Foujii a remarqué qu'on trouve souvent dans cette série les pruniers fleuris; d'ailleurs on lit le mot « *printemps* » sur la lanterne de la maison du thé de *Kaméyama*. On peut en conclure que cette série de *Tôkaïdô* était faite après un voyage de Hokouçai sur la route de *Tokaïdô* au printemps de l'année 1804.

Il existe deux tirages de cette série : dans l'un, il n'y a pas de poèmes dans les espaces vides des paysages, tandis que dans l'autre ces poèmes existent. Exceptionnellement dans *Ishiyakoushi* on voit au lieu du poème une phrase chinoise et une phrase japonaise. Les planches sont colorées avec les tons jaune, vert, rouge, bleu, brun, violet et gris. La prédominance des espaces blancs de la surface du papier est particulièrement importante dans la composition de cette série. Je noterai ci-dessous quelques indications de sujets de ces planches; le mot « *Yanagawa* » indique les planches de Shighénobou et l'indication « *largeur doublée* » vaut pour les planches plus larges que l'ordinaire.

Nihombashi (largeur doublée). — Le pont *Nihombashi*.

Nihombashi (Yanagawa). — Marchand de poisson.

Shinagawa. — Séchage de *nori* (52).

Shinagawa-shoukou (53). — Un chapeau de paille et une pipe exotiques.

Rokougôgawa (Yanagawa). — Traversée du fleuve en bateau.

Kawaçaki. — Le lavage des linges.

Kanagawa. — L'intérieur de l'auberge. Deux servantes.

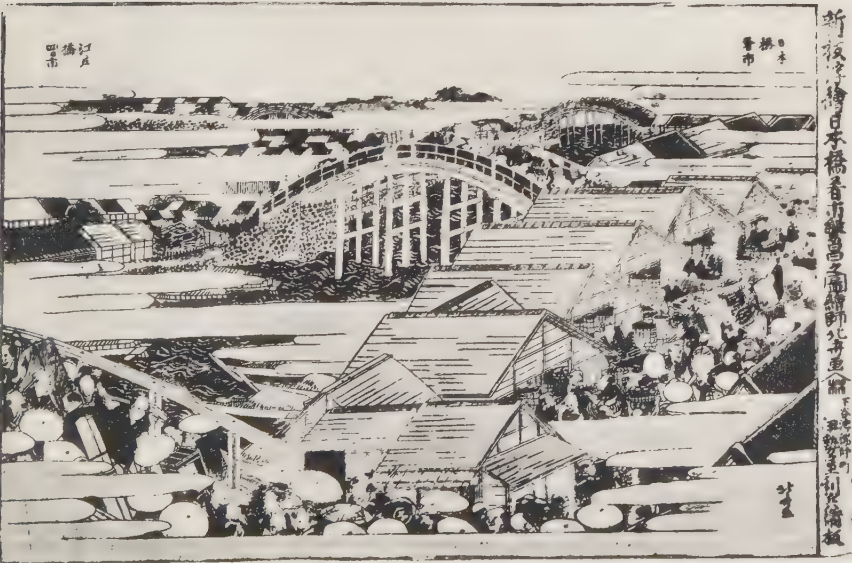
Hodogaya. — On lave un cheval.

Totsouka. — Le départ des voyageurs.

Foujiçawa. — Des voyageuses et un petit porteur de bagages au dessus d'un *torii*. Sur l'indicateur on lit « *Le bon jour du mois*



1. - *Shimppann-oukié-Mikakoï-Oushi gozenn-ryôsha-no-zou,*
Esbi-Hokouçai-égakou.
 (Collection de l'auteur).



2. - *Shimppann-oukie-Nibommbashi-Sakanamatchi-*
bannjô-no-zou, Esbi-Hokouçai-égakou.
 (Collection de l'auteur).

de janvier de la quatrième année de Kô-shi de Kyôwa. La station Foujiçawa. A partir d'ici le chemin d'Enoshima ».

Hiratsouka. — Un voyageur et un paysan se reposent au bord de l'eau.

Ohico. — La pierre *Toragaishi*.

Odawara. — Vendeuse de *ouirô* (54). On voit le donjon du château au loin.

Hakoné. — Le bord du lac.

Mishima. — Deux garçons marchent avec des bœufs.

Noumazou. — Deux garçons chargeant des paniers et portant des râteaux marchent sur le chemin bordé de pins. Au fond on voit le mont *Fouji* à travers les pins.

Hara (largeur doublée). — Le mont *Fouji*.

Hara (Yanagawa). — Le mont *Fouji*.

Yoshizawa. — Fabrication de *tôfou* (55).

Kammbara. — Le grand filet.

Youi. — Bord de la mer.

Okitsou. — Des coquilles et un poisson.

Ejiri. — Deux voyageurs au premier plan. Il pleut et l'espace lointain est vide et blanc. Dans un autre tirage, à la place de l'espace blanc, le formidable éclair rouge tombe dans l'espace sombre.

Foutchou. — Fabrication des cages de fleurs.

Mariko (largeur doublée). — Le repas.

Mariko (Yanagawa). — Le repos après le repas dans l'auberge.

Okabé. — Repos du voyageur au vestibule d'une auberge.

Foujiéda (largeur doublée). — La maison de *sétozoméméshi* (56).

Foujiéda (Yanagawa). — Devant un restaurant.

Shimada. — La traversée du fleuve.

Kanaya. — La maison de *amé-no-motchi* (57).

Niççaka. — Au bord du chemin, un homme danse en portant un petit *torii*.

Kakékawa. — La boutique du marchand d'étoffes.

Foukouroï. — Une femme sert du thé à la divinité *Daïkokou*; elle est debout à côté d'un cheval chargé de grands sacs de riz.

Mitsouké. — La maison de *moughiçoba* (58).

Hamamatsou. — La plage.

Maïçaka. — Des bateaux à voile.

- Araï.* — Des voyageurs marchent au bord de la mer.
- Shiraçouka.* — La maison de *kashiwamotchi* (59).
- Foutakawa.* — Une voyageuse se repose sur le banc au bord de la vaste surface de l'eau.
- Yoshida.* — Un sac inscrit de *aihokoutchi* et des objets d'ornement du jour de l'an.
- Goyou.* — Une femme à sa toilette.
- Akaçaka.* — Fabrication des filets.
- Foujikawa.* — Des voyageurs au bord de la rivière. Au loin, on voit le temple *Akayama-daïmyôjinn.*
- Okazaki* (largeur doublée). — Le profil du pont *Yahaghi.*
- Okazaki-shoukou* (60). — Le château.
- Okazaki-Tchirifou-no-aïda* (61). — La rivière. Sur l'indicateur du bord du chemin on lit « *Le chemin de yatsouhashi* ».
- Tchirifou.* — Le pont *yatsouhashi* et le temple *Tchirifou-myôjinn.*
- Naroumi.* — Fabrication des étoffes crêpées (62).
- Naroumi* (Yanagawa). — Fabrication des étoffes crêpées.
- Miya* (largeur doublée). — Des voyageurs à droite, et le château à gauche dans l'eau.
- Miya* (Yanagawa). — Le château au bord de la mer.
- Kouwana.* — La maison de *hamagouri* (63).
- Yokkaïtchi.* — Deux voyageuses montées sur les deux côtés d'un cheval.
- Ishiyakoushi.* — Un voyageur lave ses mains à la cuvette en pierre de l'enceinte du temple. Sur la cuvette on lit l'inscription « *Le printemps de l'année de Kô-shi de Kyôwa, l'autre nom, Rokouzô-sha Kôki* ». Sur les essuie-mains suspendus on lit « *Shirokiïtchi* » ou « *Yatsouhashitéi, Edo* ».
- Shôno.* — L'intérieur de l'auberge.
- Kaméyama.* — Maison de thé. Sur la lanterne on lit « *le printemps* ». Au loin on voit le château.
- Séki.* — Un garçon explique au voyageur les particularités des rochers *Ebiçouiwa* et *Daïkokouiwa* du lointain. Sur le vêtement du voyageur on lit des caractères « *Jou* » de l'éditeur Eijoudô.
- Sakanoshita.* — Des voyageurs au bord du chemin. Au loin on voit le rocher *Ebiçouiwa.*
- Tsoutchiyama.* — Des peignes.
- Mizoukoutchi.* — L'intérieur d'une maison de commerce.

Ishibé. — Le prunier fleurit. Au centre on lit l'indication « *Honnké-watchouçann* » (64).

Kouçatsou. — Une femme prépare la salade. La planche est indiquée « *Village de Onmagawa* ».

Ohtsou. — La fontaine *Hashirii*.

Kyôto (Yanagawa). — Visite d'un noble au palais impérial.

Akibayama-no-harouçato (largeur doublée) (65). — Deux femmes cherchent des champignons dans la montagne.

Hôraiï-shounnkéi (largeur doublée) (66). — Le temple *Hôraiï* dans la montagne.

TÔKAÏDÔ C

C'est une série de planches du petit format presque carré (haut. 115 mm. et larg. 107 mm.). Seuls *Nihombashi* et *Kyôto*, le début et le terme du voyage, sont représentés sur deux planches, ainsi que *Shimada*, la traversée de la rivière. Dans cette série il existe une sorte de frontispice représentant un palanquin. A la partie supérieure de cette planche on lit horizontalement « *Tôkaïdô-gojouçann-tsoughi-ézoukoushi* (67); c'est le titre de cette série. Au coin gauche en bas, enfermées dans des cadres, on lit les inscriptions « *Katsoushika-Hokouçai-égakou* » et « *Tsourouya-Kinnçoukéshi* » avec les armoiries de l'éditeur Tsourouya Kinnçouké. Sur le *fouroshiki* (68) à côté du palanquin on lit le caractère « Kinn » de « Kinnçouké ». Sur le poteau du côté droit on voit la date « *Le printemps de la septième année de Bounnka, nouvelle édition* ». Les branches du prunier fleuri attachées sur le palanquin indiquent ce printemps. Les planches de cette série sont colorées par le ton jaune, vert, rouge, bleu, violet et gris. L'importance du jaune donne l'impression chaude, et l'importance des espaces blancs produit un effet de clarté. Les effets du dessin sont aussi très importants pour reconstituer la douceur et le charme du temps et du paysage. Les nuages décoratifs horizontaux rouges se trouvent

partout dans cette série; exceptionnellement dans *Kyôto* ces nuages ont des contours plus ondulés. Nous examinerons ci-dessous, très brièvement, les planches de cette série.

Nihommbashi. — Le pont *Nihommbashi*.

Shinagawa. — Un palanquin devant l'auberge.

Kawaçaki. — Traversée du fleuve en bateau.

Kanagawa. — Voyageurs. Une grotte au bord du chemin.

Hodogaya. — Chargement des bagages sur le cheval.

Totsouka. — La salle de bain de l'auberge.

Foujizawa. — Le repos des porteurs de *nagamotchi* (69).

Hiratsouka. — La tête du pont.

Ohïço. — La pierre *Toragaïshi*.

Odawara. — L'intérieur de l'auberge.

Hakoné. — Le bord du lac.

Mishima. — Rencontre inattendue d'un pèlerin et d'un *rokoubou* (70).

Noumazou. — Une conduite d'eau.

Hara. — Vaste paysage du bord de l'eau.

Yoshiwara. — Le mont *Fouji*.

Kambara. — La traversée du fleuve en bateau vue d'en haut.

Okitsou. — Un chemin du bord de la mer.

Youi. — Le bord de la mer.

Ejiri. — Vaste paysage, dans lequel on voit le long espace vert et sinueux du bois de pins.

Foutchou. — Le lavage des linges.

Mariko. — Le repas dans l'auberge.

Okabé. — Le chemin au bord de l'eau.

Foujiéda. — Le repos dans une maison de thé.

Shimada. — La traversée du fleuve vue d'en haut.

Kanaya. — Des porteurs de *nagamotchi* et des vassaux attendant leur maître.

Niççaka. — La danse au bord du chemin. Le premier caractère de « *Niççaka* » est écrit avec le mot signifiant « l'ouest » est non pas « le soleil ».

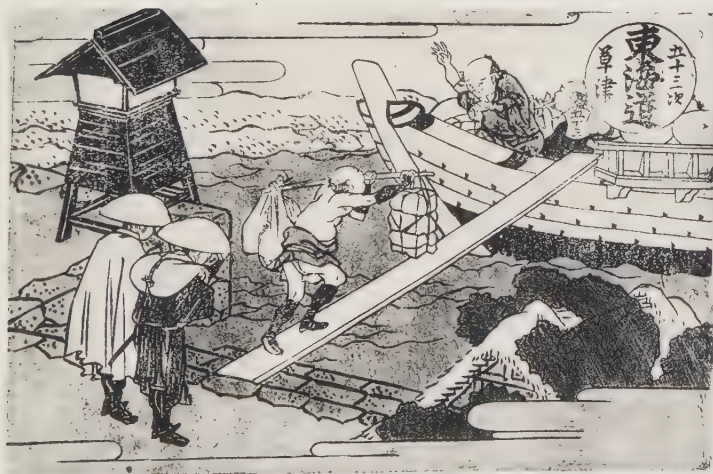
Kakékawa. — Fontaine.

Foukouroï. — Un cheval et son conducteur près du *toriï*.

Akiba. — La traversée de la rivière à gué.



1. - Youi.



2. - Kouçatsou.

TÓKAIDŌ A (Musée Guimet).

Hôraïji. — Des voyageurs dans la montagne. Au loin on voit le temple.

Mitsouké. — Des voyageurs au bord de l'eau.

Hamamatsou. — Les grands pins de la plage.

Maïçaka. — La traversée de la rivière en bateau.

Araï. — La barrière.

Shiraçouka. — Voyageur avec palanquin au bord de l'eau.

Foutakawa. — Statue bouddhique dans une grotte.

Yoshida. — La sortie du bois de pins.

Goyou. — Devant l'auberge.

Akaçaka. — L'échange du feu des pipes.

Foujikawa. — Le repos devant la maison de thé.

Okazaki. — Le pont *Yahaghi*.

Tchirifou. — Des porteurs de palanquin au bord de l'eau.

Naroumi. — L'intérieur de la boutique d'étoffes.

Miya. — Un bateau à voile.

Kouzwana. — Les voyageurs mangent des *yakihamagouri* (71).

Yokkaïtchi. — Voyageurs auprès du *tori*.

Ishiyakoushi. — Le sommet du toit de la chapelle.

Shôno. — Des voyageurs déshabillés prennent leur repas dans l'auberge.

Kaméyama. — Des voyageurs et des porteurs de *nagamotchi*. On voit le château à gauche.

Séki. — Fabrication des cordes.

Sakanoshita. — Maison de *mizouamé* (72).

Tsoutchiyama. — Le restaurant où l'on mange de l'anguille.

Mizoukoutchi. — La maison de *oudonn* (73).

Ishibé. — Un chemin au bord du fleuve.

Kouçatsou. — Des voyageurs au bord de l'eau.

Ohtsou. — Fontaine devant la maison de *oubagamotchi* (74).

Kyôto. — Visite d'un noble au palais impérial.

TÔKAÏDÔ D

C'est une série de planches en largeur du petit format (hautes de 125 mm. et larges de 167 mm.). Les noms des stations sont écrits en gros caractères à l'intérieur même

des paysages. Toutes les planches sont signées « *Hokouçai égakou* ». Exceptionnellement dans *Kakékawa* on ne voit que quelques signes illisibles semblables à l'extrémité gauche de la signature. Dans cette série, *Kouçatsou* et *Ohtsou* sont représentées dans une même planche, en bas et en haut, comme deux villes réunies, écartées de peu par un brouillard. Dans cette suite, l'automne et l'hiver sont les saisons pendant lesquels les scènes se passent, où les paysages sont vus. Les paysages sont souvent très suggestifs et une place importante est laissée à l'imagination du spectateur ; en dehors d'une certaine partie du paysage, l'espace est souvent vide. Les gros caractères des noms des stations dominent les paysages, se mêlent avec eux et jouent un certain rôle dans la composition. Les couleurs de cette série sont très fines. Celle qui est la plus importante est le vert, dont on voit plusieurs nuances : le vert foncé, le vert clair, le vert jaunâtre et le vert bleuâtre. Le ton vert bleuâtre clair occupe souvent de grands espaces et donne beaucoup de fraîcheur à l'atmosphère. Le ton brun et le ton rouge sont plus rares. Ce premier est souvent appliqué aux nuages ou aux brouillards et semble représenter conventionnellement l'atmosphère ; le ton brun est employé plus rarement, dans certains détails ou espaces moins étendus. Le ton violet n'existe pas, mais il arrive, rarement il est vrai, que certaines parties des vêtements bruns étant un peu bleuâtres, semblent être de couleur violette. Il est remarquable qu'il n'y ait aucun ton bleu dans cette série. Nous donnerons ci-dessous une liste très brève des planches de cette série.

Nihommbashi. — Le pont *Nihommbasshi*.

Shinagawa. — Le bord de la mer.

Kawaçaki. — Une traversée de la rivière en bateau.

Kanagawa. — Le départ des voyageurs.

Hodogaya. — Le mont *Fouji* vu à travers des pins.

Totsouka. — Une maison de thé.

Foujiçawa. — Les porteurs de *nagamotchi* au bord d'une rivière.

Hiratsouka. — Un oiseau qui s'envole au dessus de la surface de l'eau.

Ohïço. — La pierre *Toragaïshi*.

Odawara. — Un vendeur d'*ouirô*. Au loin, on voit le château.

Hakoné. — Une barrière.

Mishima. — L'entrée du village.

Noumazou. — Arrivée à l'auberge.

Hara. — Des voyageurs chinois (ou coréens) s'émerveillent de la vue du mont *Fouji*. Cependant il est à noter que leurs regards ne sont pas dirigés de ce côté.

Yoshizawa. — La rivière et le mont *Fouji*.

Kambara. — Une traversée du fleuve en bateau.

Youi. — Les vagues. Les feuilles d'érable au bord de l'eau sont rouges. C'est l'automne.

Okitsou. — Des enfants montent sur une grande ancre.

Ejiri. — Un porteur de palanquin se reposant.

Foutchou. — Deux femmes font leur toilette dans l'auberge.

Mariko. — Le repas des voyageurs dans l'auberge.

Okabé. — Les voyageurs marchent le long d'un chemin bordé de petits pins.

Foujiéda. — Des coolies et des femmes se reposant.

Shimada. — Une traversée du fleuve.

Kanaya. — Une traversée du fleuve.

Niççaka. — La maison de *warabimotchi* (75).

Kakékawa. — La danse au bord du chemin.

Foukouroï. — Des voyageurs près d'un petit pont.

Mitsouké. — L'entrée du village.

Hamamatsou. — La vue d'en haut de la ville.

Maïçaka. — Le bord d'une rivière. Des courriers passent en hâte.

Araï. — Une barrière au bord de l'eau.

Shiraçouka. — Un groupe de voyageurs.

Foutakawa. — Le lavage de cheval.

Yoshida. — Une colline du bord de la mer.

Goyou. — Des femmes des auberges arrêtent des voyageurs. Ces femmes sont assez nettement dans le style d'Outamaro.

Akaçaka. — Vue d'en haut de la ville.

Foujikawa. — Une salle de bain de l'auberge.

Okazaki. — Le pont *Yahaghi*.

Tchirifou. — Des chevaux.

Naroumi. — Une maison de commerce des étoffes crêpées.

Miya. — Des bateaux à voile.

Kouwana. — Les voyageurs mangent des *yakihamagouri*.

Yokkaïtchi. — Deux pèlerins.

Ishiyakoushi. — Une chapelle en pierre.

Shôno. — Un vaste paysage couvert de neige.

Kaméyama. — Le château et la ville.

Séki. — Traversée d'un petit pont.

Sakanoshita. — Le chemin au bord d'une colline où les feuilles rouges se mêlent aux aiguilles vertes des pins.

Tsoutchiyama. — Des voyageurs sous la pluie.

Mizoukoutchi. — Un chemin sinueux à travers les champs.

Ishibé. — Une femme liant en un paquet les fagots, à côté de son cheval.

Kouçatsou. — Vue prise d'en haut des toits de la ville.

Ohtsou. — Le pont de *Séta*.

Kyôto. — Plusieurs nobles dans le palais impérial.

TÔKAÏDÔ E

Cette série de *Tôkaïdô* est composée de planches en hauteur du format moyen (haut. d'environ 225 mm. et larg. de 170 mm.). Les noms des stations sont écrits horizontalement à la partie supérieure des planches, et les mots « *Tôkaïdô-gojouçann-tsoughi* (76) », de même que les numéros des planches, sont au coin droit en haut, sauf sur quelques planches où le numéro manque. Il n'y a pas de signature, mais on peut affirmer avec certitude que c'est un ouvrage de Hokouçaï. Quelquefois on voit l'insigne de Icéya Rihée; par exemple sur l'étoffe du cheval de *Kakégawa* ou de *Mitsouké*. Mais comme on voit aussi les caractères « Ei » et « Jou » de l'éditeur Eijoudô sur les drapeaux de *Hara*, on ne sait pas lequel de deux est l'éditeur de cet ouvrage. Les planches sont richement colorées par les tons rouge, jaune, vert, bleu, violet, brun et gris; l'effet produit par

ces couleurs est éblouissant de richesse et agréable. Les nuages décoratifs horizontaux jouent toujours un rôle très important; dans *Miya* ces nuages sont plus ondulés, et, s'étendant à la surface bleue de la mer, présentent un effet particulièrement agréable. Dans cette suite de *Tôkaïdô*, les saisons de l'année sont très mélangées : *Foutchou* est une vue de printemps, *Foujiéda* représente l'automne, *Ishiyakoushi* le printemps, *Shôno* encore le printemps, *Séki*, par contre, l'hiver, *Sakanoshita* et *Tsoutchiyama* sont vus en automne et *Kouçatsou* au commencement du printemps. Dans un seul voyage d'aller et retour de *Tôkaïdô* il est impossible de passer les stations en ces diverses saisons.

J'ai trouvé cette série presque complète chez M. Aoyama avec la préface, écrite sur quatre planches du même format que les images. Comme les quatre planches existaient avec les autres et comme le texte se suit bien, il me semble que la préface est ainsi complète en ces quatre planches. Malheureusement, la dernière d'entre elles étant gâtée, on ne peut pas en comprendre le sens. Le texte est le suivant :

« Parmi les innombrables descriptions de voyage, journaux, *makimonos* d'images ou livres d'images qui existent depuis qu'on a connu le nom de *Tôkaïdô*, je vois une planche gravée particulièrement rustique, qui paraît comme *sougorokou* (77) de la route. En suivant l'imagination habituelle et très intéressante des peintres, je commence à ramasser une ou deux marques des dés depuis le départ de la clochette de la route. Je crois que c'était l'auberge de *Hodogaya*, là où est écrit « la grotte de l'homme du *Fouji* » dans un cercle, paraissant comme l'enseigne de l'auberge suspendue sur les épaules des baigneurs; le coolie qui est devant, est aux environs de *Hamamatsou* et le dernier porteur des bagages est encore aux environs de *Mitsouké*. On dit « *omoï omoï* » (78) de la pierre *Toragaishi* d'*Ohïço*, et on goûte *oubagamotchi* de *Kouçatsou* en disant « *oumaïzo oumaïzo* » (79). Le « *haï haï* » (80) du courrier court entre *Shôya* et *Kaméyama*; les femmes marionnettes appellent « *toma-*

ranncé » (81) en ouvrant les mains à Goyou et Akaçaka. Monsieur le rokoubou veut demander le feu pour sa pipe à monsieur le conducteur du cheval de Foujiçawa, et komouçô (82) de Foutchou veut siroter tororojirou de l'auberge de Mariko. Les musiciens de biwa (83) de Shiraçouka désirent arriver à Kyôto dès le départ; comme on dit en général « même l'aveugle va à Kyôto », c'est donc une excursion facile pour le voyageur habitué. On traverse huit ri (84) de Hakoné, par exemple, à cheval, mais on ne peut pas traverser ainsi le fleuve Ohi. En étant à Foujiéda, on se déshabille; c'est un voyageur qui séjournera trois jours. A Saka (85) il fait beau, et à Souzouga il fait sombre; Tsoutchiyama et Sakanoshita de la route; ils font pleuvoir des dizaines de traits et ils mouillent le pardessus de Mizoukoutchi. En général, les lances des porteurs des lances continuent toujours depuis la dernière station. Il est d'usage d'emporter du thé de la maison de thé pour la station suivante, mais on ne peut pas compter toutes les scènes de ce genre. Ou bien warabimotchi de Niççaka, yakaragané de Kakékawa, juxtaposent leurs auvents; les choses célèbres et les endroits célèbres. L'emplâtre d'Okitsou et yakihamagouri, abékawamotchi et joudanngo; l'abstème et le buveur se séparent; soit aller soit retourner, c'est le sougorokou de la route.

. j'appelle Ehonn-EkIRO

. Ainsi inconsciemment

Remplaçant un peintre d'oukiyoé
ce vieillard dit.»

J'ai dû supprimer ici quelques lignes de la dernière planche. Mais on comprend que cet auteur anonyme de la préface appelle cet ouvrage avec les premiers mots « *Ehonn-EkIRO* ». Le titre n'est-il pas « EHONN-EKIRO-RÉI » (86)? Il faut d'ailleurs noter que l'appellation de cet ouvrage « *Ehonn* » signifie qu'il s'agit d'un livre. Or nous n'en connaissons que des planches isolées. Je noterai ici très brièvement le sujet de chaque planche avec le nom et le numéro de station.

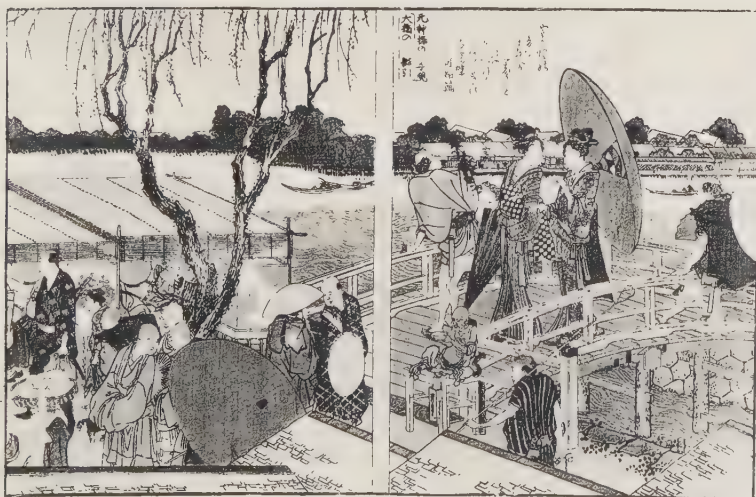
- Nihommbashi* 1. — Le pont *Nihommbashi*.
Shinagawa. — ?...
Kawaçaki 3. — Des voyageurs attendent au bord du fleuve l'arrivée du bateau.
Kanagawa 4. — Un repas dans une maison au bord de l'eau.
Hodogaya 5. — Une rivière.
Totsouka 6. — Un chemin au bord de la rivière. A droite on voit la grande figure de la statue bouddhique derrière les pins.
Foujiçawa 7. — La plage, l'île *Enoshima* et le mont *Fouji*.
Hiratsouka 8. — Une vue de très près du *torii* en pierre.
Ohico 9. — Au centre de la planche, au coin des rues, on voit une grande pierre portant l'inscription « *Toragaishi* ».
Odawara 10. — Le repos des voyageurs au bord de la rivière.
Hakoné 11. — Le bord du lac.
Mishima 12. — Un paysage de près de *torii* rouge.
Noumazou 13. — Le repos des porteurs de palanquin.
Hara 14. — Des Chinois (ou Coréens) passent au pied du mont *Fouji*.
Yoshiwara 15. — La fabrication du *tôfou*.
Kammbara 16. — Les piseurs de l'eau de mer.
Youi 17. — Un calligraphe chinois écrit sur un tableau, assis sur la terrasse du temple bouddhique. Les feuilles rouges d'érable, indiquent que la saison est l'automne.
Okitsou 18. — Des voyageurs au bord de l'eau.
Ejiri 19. — Un porteur de palanquin et un conducteur du cheval au bord d'une rivière.
Foutchou 20. — L'intérieur de l'auberge (ou de la maison du thé). Le cerisier fleurit.
Mariko 21. — L'entrée de l'auberge.
Okabé 22. — L'entrée de l'auberge.
Foujiéda 23. — Des voyageurs marchent sur le chemin de la montagne.
Shimada 24. — Au bord de la rivière, des coolies nus entourent le feu.
Kanaya 25. — Au premier plan, des voyageurs marchent sur la colline, au deuxième se trouve le fleuve et le troisième plan est occupé par le mont *Fouji* vert.
Niççaka 26. — Le chemin en pente.

- Kakégawa* 27. — Les cerfs-volants.
- Foukouroï* 28. — Des voyageurs marchent de droite à gauche devant des petites maisons.
- Mitsouké* 29. — Un domestique, à côté d'un cheval, attend son maître.
- Hamamatsou* 30. — Des femmes portent des fagots et les voyageurs se reposent au bord de l'étang jonché de lotus.
- Maïçaka* 31. — La mer. La large surface du soleil rouge se trouve au dessus de l'horizon.
- Araï* 32. — Une barrière.
- Shiraçouka* 33. — Des voyageurs au bord de la mer.
- Foutakawa* 34. — Des voyageurs au bord de la rivière.
- Yoshida* 35. — Des voyageurs traversant un pont.
- Goyou* 36. — Des voyageurs au bord d'un ruisseau.
- Akaçaka* 37. — La maison d'oudonn.
- Foujikawa* 38. — Une femme voyageant sur un cheval.
- Okazaki* 39. — Le pont *Yahaghi*.
- Tchirifou* 40. — Un pêcheur et des enfants qui tentent d'attraper la carpe échappée, tombée sur le chemin.
- Naroumi* 41. — Une boutique d'étoffes crêpées.
- Miya* 42. — Des bateaux à voile.
- Kouwana* 43. — Les voyageurs mangent des *yakihamagouri*.
- Yokkaïtchi* 44. — Une maison de *mannjou* (87) à côté du *torii*.
Sur l'indicateur on lit « *carrefour, le chemin de la visite du temple* ».
- Ishiyakoushi* 45. — Le restaurant où l'on mange de l'anguille.
Le cerisier en fleurs porte l'indication « *Oushiwaka-moutchi-zakoura* ».
- Shôno* 46. — Des garçons et un bœuf. Le cerisier fleurit. On lit sur l'indicateur « *à gauche, le chemin du temple Daijinnou* » (88).
- Kaméyama* 47. — Une maison de thé.
- Séki* 48. — Des voyageurs auprès d'une chapelle. Le paysage est couvert de neige.
- Sakanoshita* 49. — Devant l'entrée de la chapelle, un *komouçô* est en conversation animée avec une femme qui a sa faux près d'elle; un garçon joue de la flûte.
- Tsoutchiyama* 50. — Des voyageurs devant la grotte. Les feuilles des érables sont rouges.



1. - Arai.

TÔKAIDÔ B. (Collection de l'auteur).



2. - Obbaabi-no-ami-biki et Ofounégoura-no-yanaghi.

EHONN-SOUMIDAGAWA-RYÔGANN-ITCHIRANN.

(Collection de l'auteur).

Mizoukoutchi 51. — La maison de *tokorotenn* (89).

Ishibé. — Des voyageurs traversant un petit pont.

Kouçatsou 53. — L'extérieur de la maison de *watchouçann*. Le prunier est couvert de fleurs.

Ohtsou 54. — La fontaine *Hashirii*.

Kyôto. — Une visite des nobles au palais impérial.

Oooutchiyama 56. — C'est la suite de la planche précédente.

LIVRES DE KYÔKA (90)

La publication des livres de *kyôka* avec les planches de Hokouçai se place vers la fin du XVIII^e siècle.

EHONN-SOUMIDAGAWA-RYÔGANN-ITCHIRANN (91) est un ouvrage en trois volumes hauts de 242 mm. et larges de 181. On ignore la date précise de cet ouvrage. Les planches sont colorées en tons bleu, jaune, vert, rouge, violet, brun et gris. Depuis le commencement du premier volume jusqu'à la fin du troisième, la rivière *Soumida* occupe toute la place, si l'on excepte le frontispice du troisième volume qui représente le toit du temple d'*Açakouça* et la dernière planche du même volume qui est une vue de *Yoshiwara*. La grande particularité de cet ouvrage est cette unité d'inspiration et de sujet et aussi son analogie avec la peinture de rouleaux dits « makimono ». L'horizon est toujours situé très haut; au-dessus de lui, on lit les lignes des poèmes. Au premier plan on voit une rive animée par des personnages; le second plan est occupé par la rivière et, au troisième plan, on voit l'autre rive du fleuve. A la surface de la rivière on voit des bateaux ou des ponts.

YAMA-MATA-YAMA (92) est un ouvrage également en trois volumes. La date de la publication ne peut pas être précisée. Le format des volumes diffère d'un tirage à l'autre et j'ignore lequel est le premier; mais le cadre de chaque page a à peu près le même hauteur (220 mm.) et la même largeur (151 mm.). Les planches sont colorées avec les tons bleu, jaune, vert, rouge, violet, brun et gris. Les poèmes sont toujours dans les espaces vides de la partie supérieure des planches.

TÔTO-SHÔKÊI-ITCHIRANN (93) est un livre en deux volumes,

paru à la onzième année de Kanncéi (1800). Ici encore les formats des volumes changent avec le tirage et je ne sais pas lequel est le premier; mais le cadre de chaque page est à peu près haut de 208 mm. et large de 150 mm. Les planches sont colorées en tons bleu, jaune, vert, rouge, violet, brun et gris. Comme dans YAMA-MATA-YAMA, les poèmes remplissent toujours les espaces vides en haut des planches. Il existe deux tirages de cet ouvrage : dans l'un il y a plus de ton bleu, pendant que dans l'autre c'est le ton jaune qui est plus fréquent; le premier est plus froid et le second est plus chaud. Les planches représentent toujours des vues de *Edo*.

EHONN-AZOUMA-MIYAKO-AÇOBI (94) est en trois volumes. Il est paru à la deuxième année de Kyôwa (1802). Le cadre de chaque page a 200 mm. de haut et 150 mm. de large. Les planches sont colorées en jaune, vert, bleu, brun, violet et gris. Les poèmes ne surmontent les planches que rarement. Les nuages décoratifs rouges se trouvent souvent dans les paysages qui représentent toujours les vues de *Edo*. Il existe également un tirage noir de cet ouvrage.

ITAKO-ZEKKOU (95) est un ouvrage en un seul volume haut de 194 mm. et large de 133 mm., paru à la deuxième année de Kyôwa (1802). Les planches sont imprimées en tons jaune, vert, bleu, brun, violet et gris; il n'y a pas de ton rouge. La coloration présente un aspect sobre. Les poèmes se trouvent toujours dans les espaces vides de la partie supérieure des planches dont la plupart représente des intérieurs de maisons; le paysage proprement dit est plutôt rare.

HYAKOU-SAÉZOURI (96) est aussi un livre en un volume; il est imprimé en un seul ton noir (haut. 264 mm. et larg. 182 mm.). Il est paru à la deuxième année de Bounnka (1805). Il y a sept planches dont chacune est en largeur et occupe deux pages; à la suite des planches se trouvent des séries de poèmes. Généralement les dessins sont très fins. La sixième

planche existe aussi comme une estampe sur feuille indépendante.

M. Gillet possède un livre de *kyôka* fort rare (haut. 260 mm. et larg. 180 mm.), qui appartenait autrefois à la collection de Bing. Il y a une planche en couleurs signée « *Hokouçaï-Sôri-égakou* ». La planche représente une tisseuse et un enfant au bord de l'eau; on voit le mont *Fouji* au loin; il est à remarquer qu'il n'y a ni cadre ni marge.

En outre, nous devons noter les planches en couleurs de YANAGHI-NO-ITO (97) (haut. 250 mm. et larg. 188 mm.), paru en 1797 et de OTOKO-TOKA (98) (haut. 250 mm. et larg. 188 mm.), paru en 1798. Sous la cote Dd. 514 du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale on voit aussi un livre de *kyôka* dans lequel se trouve une planche en couleurs signée « *Hokouçaï-Sôri-égakou* » et dans la série des *kyôka* on trouve un poème de Hokouçaï lui-même. OGOURA-HYAK-KOU (99), enfin, est un livre de *kyôka* monochrome de Hokouçaï, qui contient des gravures parmi lesquelles il y a plusieurs paysages.

HOKOUÇAÏ-GWA-TÔTO-JOUNI-KÊI-TCHÔ (100)

A la Bibliothèque du Musée Guimet, sous la cote 19405, j'ai trouvé un curieux ouvrage qui n'a probablement jamais été décrit par des historiens de Hokouçaï. C'est un cahier de dessins à la main de Hokouçaï représentant douze vues de *Edo*. Chacune de ces vues est représentée sur une seule feuille de papier, haute de 190 mm. et large de 282 mm., collée sur deux pages entières. Sur la couverture on lit le titre « HOKOUÇAÏ-GWA-TÔTO-JOUNI-KÊI-TCHÔ ». L'ouvrage commence par l'introduction de Rokoujouenn, écrite aussi à la main. Cette introduction n'est pas datée. Les dessins des douze vues d'*Edo* qui suivent immédiatement après sont simples, colorés légèrement en tons bleu et brun; toutes les vues sont accompagnées de poèmes. Voici la liste de ces douze paysages :

1. C'est un aspect de la rue devant la maison, le jour du nouvel an. Une petite fille montée sur le dos d'un homme, porte un volant dit *hagoïta* dans sa main.
2. Un garçon grimpe sur la statue en pierre d'un chien (101). Le cerisier fleurit. Sur la planche en bois à côté du cerisier on lit « *Gosha-no-sakoura* ».
3. De droite à gauche, les toits des maisons des deux côtés de la rue se succèdent vers le fond, en profondeur.
4. C'est une vue d'en haut de l'enceinte du temple. Au premier plan à gauche on voit un grand tronc d'arbre.
5. Devant une maison un homme montre une marionnette; deux femmes la regardent.
6. Des gens se promènent en bateau sur la rivière. On voit le pont *Ryôgokou* à gauche. Un feu d'artifice apparaît sur le ciel.
7. C'est le jour de la fête de *Tanabata* (102). Au premier plan on voit deux hommes et une femme; le vent souffle et bouscule leurs vêtements.

8. Nous sommes sur une colline. Plusieurs personnages sont debout au-dessous du *torii* et contemplent la vue de *Edo*. Les ombres portées des personnages et du *torii* se projettent sur le sol.
9. Nous sommes sur un terrain plat au sommet de la colline. A gauche on voit un *torii* de forme très originale. Au loin on distingue le vaste paysage de la ville. Des oies sauvages volent dans le ciel.
10. C'est une vue prise d'en haut de l'enceinte du temple shin-toïste.
11. Un jour de la neige. Trois personnages marchent à côté d'une lanterne en pierre du temple.
12. Ce dessin doit représenter le pont *Nihombashi*. Au premier plan à droite, on voit le quartier très animé des marchands de poisson. Le pont *Nihombashi* qui se trouve au centre est aussi très animé. A droite et en haut on voit le mont *Fouji*.

A la suite de ces douze vues, il se trouve encore un dessin. Celui-ci est exécuté sur une feuille de papier de 190 mm. sur 368 de large : à la partie gauche la largeur supplémentaire de quatre-vingt-six mm. est repliée. Le dessin est toujours fait à la main et coloré en tons brun et bleu; il représente un bateau pour la traversée de la rivière. Parmi les passagers on voit le *mannzaï* et le *saizô* (103), ce qui indique le jour de nouvel an. Ce paysage est accompagné aussi des poèmes. Sur la planche on voit le cachet « *Katsoushika-Hokouçai* » et à la fin de l'ouvrage il y a la postface de Shakouyakoutéi datée de l'automne de Kô-shinn de Bounncéi (1820). Le texte de Shakouyakoutéi indique que c'est une série de douze vues de *Edo* dessinées par Hokouçai.

Cet ouvrage a une très grande analogie avec KYÔKA-TÔTO-JOUNI-KÉI (104) de Hokkéi. Dans ce dernier livre, il y a aussi une introduction de Rokoujouenn au début et une postface de Shakouyakoutéi à la fin. Mais KYÔKA-TÔTO-JOUNI-KÉI est un ouvrage gravé, imprimé et monochrome; entre des

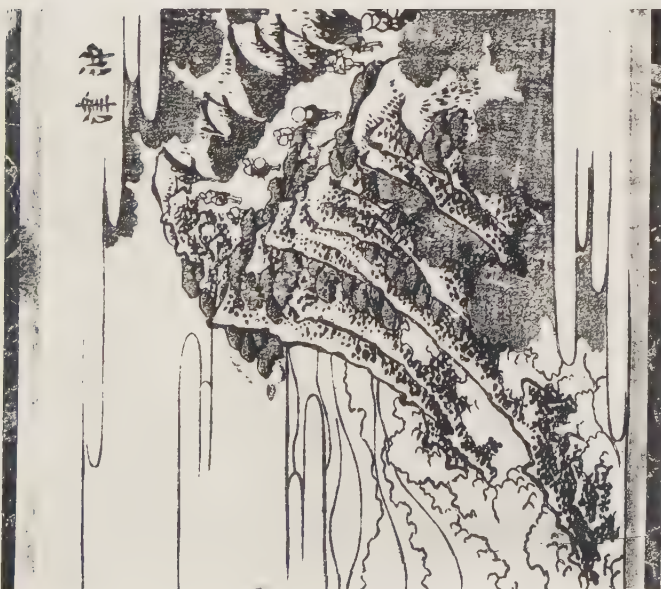
planches des dessins sont insérées des séries de poèmes. Les dessins sont exactement les mêmes, si l'on excepte quelques différences dans les détails peu importants et que l'on ne peut trouver qu'avec peine; mais les dessins sont plus grands dans « KYÔKA-TÔTO-JOUNI-KÉI, et les poèmes sont différents. Il est remarquable de trouver dans toutes les planches la signature de Hokkéi. Nous rencontrons ici un grand problème de relations entre les deux artistes. La question de l'antériorité de HOKOUÇAÏ-GWA-TÔTO-JOUNI-KÉI-TCHÔ ou bien de KYÔKA-TÔTO-JOUNI-KÉI a pour nous une très grande importance. Est-ce HOKOUÇAÏ-GWA-TÔTO-JOUNI-KÉI-TCHÔ qui est l'origine de KYÔKA-TÔTO-JOUNI-KÉI ou bien est-ce le contraire qui est vrai? La date de la postface de Shakouyakoutéi est pareille dans les deux ouvrages. Mais dans KYÔKA-TÔTO-JOUNI-KÉI au commencement de la postface on voit les noms : Hanaçakaann et Tôçouitéi, à la place du nom Katsoushika Hokouçaï. L'indication de la fin de KYÔKA-TÔTO-JOUNI-KÉI dit :

« Au commencement du sixième mois de la deuxième année de Mi-no-ou de Bounncéi on a pu regarder l'ouvrage à Bannhatchirô de Yanaghibashi de Ryôgokou. Hanaçakaann et Tôçouitéi d'Edo conservant les bois. Graveur, Gokoukôsha Sennjô ».

La date de cette indication précède d'un an celle des postfaces de Shakouyakoutéi. Il semble donc qu'il faille croire que les dessins de Hokouçaï de HOKOUÇAÏ-GWA-TÔTO-JOUNI-KÉI-TCHÔ ne sont que des copies des dessins de Hokkéi. Cependant HOKOUÇAÏ-GWA-TÔTO-JOUNI-KÉI-TCHÔ étant un ouvrage de caractère plutôt privé, on ne peut pas reprocher cette imitation à notre maître. Il ne s'agit pas ici d'un plagiat, mais d'une copie — dont il est difficile de préciser les raisons — d'un travail d'élève par le maître.

EDO-HAK-KÉI (105)

EDO-HAK-KÉI est une série de huit planches richement colorées. Il est curieux de remarquer que, quelquefois, ces planches ont été tirées ailleurs que sur des feuilles isolées proprement dites. J'ai rencontré un tirage de *Ryôgokou-no-bocétsou* sur un sac à gâteaux, avec, au-dessus, un cachet portant la mention « des gâteaux faits spécialement ». Chaque feuille a la hauteur de 140 mm. et la largeur de 175. C'est un des ouvrages les plus originaux et les plus rares de Hokouçaï. Chaque paysage est représenté dans un cadre bleu-foncé, autour de ce cadre il y a encore un autre cadre, très original et décoratif, formé par des assemblages de traits jaunes et rouges tordus et serrés. Les lignes extérieures sont rouges et les lignes intérieures sont jaunes; dans une seule planche *Ryôgokou-no-bocétsou*, cette position est inversée. Les fentes que l'on trouve entre les traits de chaque cadre sont remplies de couleur verte. Une autre originalité de cette série est due à la qualité du papier : la surface du papier est légèrement rugueuse et ressemble à celle de la toile. Dans toutes les planches, au coin droit en haut, les indications sont placées dans un cercle : le mot « *Edo-hak-kéi* » au milieu, les noms des endroits représentés à droite et les indications figuratives de ces endroits à gauche. Les huit sujets sont inspirés sans doute de ceux de OHMI-HAK-KÉI : *Ryôgokou-no-bocétsou* (106) correspond à *Hira-no-bocétsou*, *Shinobazou-no-shoughétsou* (107) correspond à *Ishiyama-no-shoughétsou*, *Yoshiwara-no-yorou-no-amé* (108) — à *Karaçaki-no-yorou-no-amé*, *Soumida-no-rakougann* (109) — à *Katada-no-rakougann*, *Gotennyama-no-kihann* (110) à *Yabacé-no-kihann*, *Aoïgaoka-no-séirann* (111) — à *Awazou-no-séirann*, *Açakouça-no-bannshô* (112) à *Mii-no-bannshô* et *Tsoukoudajima-no-you-*



津

1. - *Okilou.*



田

2. - *Shimada.*

shô (113) enfin correspond à *Séta-no-youshō*. Toutes les planches sont signées : « *Saki-no-Hokouçai-Tamékazou-égakou* », et au-dessous de la signature il y a un cachet avec le caractère « Tchou » signifiant « le milieu », avec un point en bas et de chaque côté. Le sens de cette indication du cachet est obscur, et je ne sais pas à quel éditeur il appartient.

Tous les paysages sont richement colorés par des tons foncés ainsi que les cadres. Les espaces rouges des nuages horizontaux sont des éléments très importants quoique leur rôle soit purement décoratif et qu'ils soient en dehors du paysage lui-même. Aucun objet ne se trouve tout près de nous. L'horizon est haut dans tous les paysages. Les principales couleurs employées sont le bleu et le rouge, vient ensuite le vert, tandis que le brun et le jaune se trouvent moins souvent. Nous examinerons ici un peu plus en détail les huit planches de cette série des paysages de Hokouçai.

Ryôgokou-no-bocétsou. — Le long pont de *Ryôgokou* traverse le large fleuve de droite à gauche, de la rive de notre côté à l'autre rive. Le paysage est couvert de neige. Les espaces rouges des nuages de gauche en haut et de droit en bas enserrant la large surface bleue du fleuve. Les taches vertes et brunes sont délicatement posées sur des surfaces blanches de la neige du pont, des bateaux et des deux rives. Le ciel est gris foncé.

Shinobazou-no-shoughétsou. — C'est une vue du célèbre étang *Shinobazou-no-iké* pendant une nuit d'automne. L'île du temple de la divinité Benntenn est représentée au premier plan, et elle est vue d'en haut de la colline. La partie composée par les toits et les arbres de l'île à droite et en bas, et la partie de gauche, en haut, qui groupe la lune et les silhouettes de la rive lointaine, sont équilibrées dans l'espace des deux côtés d'un axe oblique.

Yoshiwara-no-yorou-no-amé. — C'est une vaste vue plongeante du quartier de *Yoshiwara* pendant la nuit pluvieuse. Des personnages marchent sur la berge, la rue du quartier est remplie des parapluies. Le ciel est sombre. Les nuages horizontaux rouges sont étendus largement au-dessus de la ville.

Soumida-no-rakougann. — C'est un paysage de l'automne. Au premier plan, à gauche et en bas, on voit des maisons et des personnages qui attendent le bateau de passage. Au deuxième plan, sur la large surface de la rivière, se trouve le bateau qui doit transporter les voyageurs. Au delà de la berge, de l'autre côté de la rivière, on voit des feuillages brunis par l'automne. Sur le ciel bleu, un groupe d'oies sauvages vole vers le bas.

Gotennyama-no-kihann. — C'est un paysage d'un beau jour de printemps. Sur la surface bleue de la mer largement étendue sous nos yeux on voit voguer des bateaux. La terre jaune encadre la mer depuis le premier plan jusqu'à l'horizon, en passant par le côté droit. Les fleurs rouges clair des cerisiers sont sur les arbres. Les nuages horizontaux rouges dominant, sur le côté gauche, le paysage, tout rempli de la douce atmosphère du printemps.

Aoigaoka-no-séirann. — C'est le paysage d'une petite cascade qui tombe de l'étang. La surface brune et jaunâtre de la colline du centre est enveloppée par le vert des feuillages et le bleu de l'eau et des toits; ces derniers sont encore enveloppés par des espaces rouges des nuages horizontaux. L'ensemble produit l'impression d'une complexité très décorative de lignes horizontales et de courbes.

Açakouça-no-bannshô. — Au premier plan, à gauche et en bas, on voit les toits et la pagode du temple d'*Açakouça*, au deuxième plan apparaît la vaste surface de l'étang, et au troisième plan la rive de l'autre côté et les montagnes lointaines. Le ciel, l'eau et les toits sont bleus, et le ton rouge des nuages et des édifices du temple s'y mêle et s'y oppose.

Tsoukoudajima-no-youshô. — C'est encore un paysage où l'élément essentiel est le pont. Au premier plan, à droite et en bas, on voit les traits verticaux des mats. Derrière ceux-ci s'étend la vaste vue du petit port que nous regardons d'en haut. Les maisons de ce côté de la surface de l'eau sont couvertes de chaume; celles de la rive de l'autre côté sont couvertes de tuiles.

La permanence du cadre décoratif en tresses et l'emploi des tons vifs et soutenus donnent une unité marquée à cette série très agréable, où nous admirons surtout la virtuosité de la mise en page et de la composition.

PLANCHE DU JEU DE SOUGOROKOU

M. Gillet possède une curieuse série d'estampes en couleurs représentant des paysages du Japon. Chaque paysage est exécuté dans un cadre haut de 62 mm. et large de 70 mm. environ; quelques-uns sont cependant dans les cadres plus larges. Les paysages sont colorés principalement par les tons jaune, vert et bleu; il y a souvent des inscriptions à l'intérieur des paysages mêmes. Quoi qu'il n'y ait pas de signature, il est très probable que ces estampes soient de Hokouçaï. D'après le nuage sinueux stylisé que l'on voit au sommet du mont *Ohyama*, je crois que c'est une œuvre de la fin de l'époque Bounncéi ou du commencement de l'époque Temmpo (environ 1830), car c'est à ce moment que nous rencontrons des types semblables de nuages sinueux. Sur le côté droit des paysages il y a toujours des indications des noms des lieux et souvent des courtes explications dans des cadres rectangulaires de couleur orange; quelquefois on lit encore le mot « *tomari* » signifiant « l'arrêt » au dessus des noms des endroits. Au dessous des cadres rectangulaires des indications, il y a des numéros. Il devient ainsi certain que ces estampes sont des morceaux coupés dans une planche du jeu de *sougorokou* et si on assemblerait tous ces morceaux, on reconstituerait une grande planche du jeu de *sougorokou*. Les indications « *tomari* » sont tout à fait caractéristiques pour ce jeu. *Nihommbashi* est le numéro un, et dans le paysage il existe une inscription *Shinagawa é fouriidashi*, *Shibouya yori kaérou* (114). Le mot *fouriidashi* ou *fouridashi* est un mot qu'on n'emploie guère en dehors du jeu de *sougorokou*, pour signifier le départ ou le début du jeu. *Shibouya* doit être la dernière station du voyage, elle possède le numéro cinquante-deux, et se place au dessus de *Nihommbashi*.

Cependant il est curieux qu'il n'y ait pas de direction indiquée comme dans les planches ordinaires du jeu de *sougorokou*, et qu'on retourne seulement au point de départ. Les endroits représentés sont tous situés sur la route de *Tôkaïdô*; mais le parcours est ici limité aux provinces de *Mouçashi* et de *Sagami*. Je noterai ci-dessous, en suivant les numéros des planches, les noms des endroits, l'indication de « l'arrêt » et le sujet représenté sur la planche.

Nihombashi 1. — Le pont *Nihombashi*.

Shinagawa 2. — Des voyageurs dans des palanquins passent dans la rue.

Ohmori 3. — Le bord de la mer.

Kawaçaki 4. — Traversée de la rivière en bateau.

Tsouroumi 5. — Paysage de la campagne. La chapelle *Bashôdô* est au loin.

Kanagawa 6. — Boutique d'articles de fantaisie.

La vue de Hommokou de la colline 7. — La mer.

(Arrêt) *Hodogaya* 8. — Maisons au bord de la route.

Totsouka 9. — La pente *Yakimotchizaka*.

(Suite) 10. — Village. Sur l'indicateur on lit « *A gauche le chemin de Kamakoura* ».

Kourata, Naganouma, Iijima 11. — Vaste paysage de la campagne.

Ohfouna 12. — Vaste paysage de la campagne.

Daïdô 13. — Vaste paysage de la campagne.

Koboukouroya 14. — C'est une continuation du paysage de *Ohfouna* du côté droit.

Yamanooutchi 15. — Un coin de village.

Enngakouji 16. — Devant le portique du temple.

Kenntchôji 17. — Devant le portique du temple.

Koboukourozaka 18. — Une pente sinueuse.

Tsourougauka 19. — L'enceinte du temple.

(Arrêt) *Youkinoshita* 20. — La voie sacrée.

Biwakôji 21. — La voie sacrée.

Inacégawa 22. — Un ruisseau.

Fouçawa 23. — La figure de la statue bouddhique.

Hacé 24. — Les escaliers du temple.

- Hoshizoukiyo-no-i* 25. — Un puits au bord du chemin.
Gokourakouji 26. — Devant le portique du temple.
Harimabashi 27. — Un voyageur et un garçon sur un petit pont.
Inamoura 28. — Une maison de thé.
Shitchirigahama 29. — Une plage.
Koshigoé 30. — Un village.
 (Arrêt) *Enoshima* 31. — L'île *Enoshima* et le mont *Fouji*.
Katacé 32. — Un pin.
Foujizawa 33. — Le centre de la ville.
Yotsouya 34. — Un palanquin et un poteau indicateur portant
 l'inscription « *Le chemin du mont Ohyama* ».
Itchinomiya 35. — Un chemin de la campagne.
Tamura 36. — Au bord de la rivière.
Icébara 37. — Un village.
 (Arrêt) *Ohyama* 38. — Le mont *Ohyama*.
Kaçouya 39. — Devant le portique du temple shintoïste.
Aikô 40. — Une grande boutique.
Atsouki 41. — Une grande boutique.
Kaharagoutchi 42. — Une rivière.
Tsourouma-no-hara 43. — Des voyageurs dans la plaine verte.
Tsourouma-no-shoukou 44. — Un village.
Nagatsouta 45. — L'entrée du village.
Yamoto 46. — Un pont.
Eda 47. — Une maison de thé.
Makinou 48. — Des voyageurs et des enfants.
 (Arrêt) *Mizonokoutchi* 49. — Un pont.
Foutago 50. — Une traversée de la rivière en bateau.
Sannghennjaya 51. — Un village.
Shibouya 52. — Un chemin bordé par des maisons.

PONTS DU RÊVE

C'est un curieux paysage gravé sur une planche de 430 mm. de haut et 570 mm. de large. Au coin gauche inférieur on voit le cachet « *Hokouçaï-aratamé-Tamékazou-hitsou, Eijoudô-Nishimoura-hann* ». M. Inooué date approximativement cette planche des environs de la sixième année de Bounncéi (1823). C'est un paysage verdâtre et jaunâtre vu d'en haut, où il n'y a que très peu de tons bleus et gris. La montagne du premier plan à droite s'oppose à celle du troisième plan à gauche et en est séparée par un fleuve. Des chemins sinueux traversant la surface de l'eau, lient les deux montagnes. Chaque montagne possède sa cascade. Des constructions sont visibles çà et là; des personnages sont assez rares. De rocher en rocher, d'île en île, des ponts correspondant l'un à l'autre remplissent le paysage. Leurs formes sont variées. A la partie supérieure de la planche se trouve une explication de Hokouçaï et une poésie de style chinois se lit à propos de ce paysage. Cette indication prouve assez combien Hokouçaï était pénétré ordinairement par l'esthétique du pont. Voici cette inscription :

« *Un jour de l'automne de l'année passée, comme j'avais contemplé un mur, en lui faisant face pendant quelque temps, une image m'apparaissait indistinctement. De pont en pont, dans le paysage, le chemin continuait naturellement sans perdre l'unité. J'ai compté le nombre des ponts, il y en avait plus de cent. Je crois que c'est parce que j'ai la maladie de dessiner depuis mon enfance que je vois une chose pareille. Comme Kaitô-kihô dit, il dépend des parties que les cinq organes travaillent que les rêves diffèrent, et j'ai compris que c'est parce que je me préoccupe toujours du dessin. Ayant dessiné*

cette image, je la fis graver. Ainsi, je ne connais pas les noms des lieux. »

Il y a un autre tirage de la même estampe, sans l'explication de l'artiste et sans le poème de style chinois; à leur place setrouvel'indication du titre *Shokokou-Méikyô-itchirann*(115). Des noms sont indiqués à côté des ponts et ce sont des noms de ponts de diverses provinces du Japon. Ce fait est contradictoire avec la dernière phrase de l'explication que nous venons de citer. Le cachet de la planche est supprimé, laissant un petit espace blanc carré, et un autre cachet se trouve à la même place; il est donc certain que ce tirage est postérieur à l'autre.

LES SÉRIES DES ESTAMPES EN COULEUR PUBLIÉES ENTRE LA FIN DE BOUNNCÉI ET VERS LA ONZIÈME ANNÉE DE TEMMPO

Dès la fin de l'époque Bounncéi, Hokouçaï publia successivement plusieurs séries de paysages dans des estampes en couleurs. Ces séries sont RYOUKYOU-HAK-KÉI (116), TCHIÉ-NO-OU MI (117), SHIKA-SHASHINN-KYÔ (118), SÊTSOU-GHEKKA (119), FOUGAKOU-SANNJOUROK-KÉI (120), SHOKOKOU-TAKI-MÉGOURI (121), SHOKOKOU-MÉIKYÔ-KIRANN (122), SHÔ-KÉI-SÊTSOUGHEKKA (123) et HYAKOUNINN-ISSHOU-OUBA-GA-ETOKI (124). Ces séries nous montrent la maturité de l'art de Hokouçaï et en même temps celle du paysage de l'estampe japonaise; n'oublions pas que la série de TÔKAÏDÔ-GOJOUÇANN-TSOUGHI de Hiroshighé gravée par Hoéidô commence à paraître en 1833.

Généralement les historiens étaient d'accord pour dater HYAKOUNINN-ISSHOU-OUBA-GA-ETOKI de l'époque Temmpo et toutes les autres séries de la fin de l'époque Bounncéi. Cependant la chronologie des ouvrages de Hokouçaï de l'époque Temmpo, récemment publiée par M. Yoshino, apporte de grands changements à l'ordre établi par l'opinion traditionnelle. D'après cette chronologie, à la quatrième année de Temmpo (1833) la publication de FOUGAKOU-SANNJOUROK-KÉI était continuée encore, SHOKOKOU-TAKI-MÉGOURI semble avoir été fini, et SHIKA-SHASHINN-KYÔ fut publié justement pendant cette année; à la dixième année de Temmpo (1839) furent publiés SÊTSOUGHEKKA et HYAKOUNINN-ISSHOU-OUBA-GA-ETOKI; à la onzième année (1840) RYOUKYOU-HAK-KÉI et TCHIÉ-NO-OU MI. Je ne sais pas si cette nouvelle chronologie des estampes que nous allons étudier est juste. Il est prudent de ne pas serrer de trop près les dates pour le moment; nous

川品 あま



1. - Shinagawa.



2. - Hara.

TÔKAIDÔ D. (Collection de l'auteur).

mettrons toutes ces séries entre la fin de l'ère Bounncéi (vers 1827) et la onzième année de l'ère Temmpo (1840), sans tenir compte du classement traditionnel et sans donner des dates précises.

FOUGAKOU-SANNJOUROK-KÉI

FOUGAKOU-SANNJOUROK-KÉI est une suite composée de quarante-six planches en largeur du grand format (125). Le titre de l'ouvrage et les titres des planches sont indiqués au coin supérieur tantôt à gauche, tantôt à droite, dans un cadre rectangulaire doublé; la signature figure sous deux formes : « *Saki-no-Hokouçai-Tamékazou-hitsou* » ou « *Hokouçai-aratamé-Tamékazou-hitsou* ». L'éditeur de cette série est Eijoudô. On voit souvent sur les objets représentés les caractères « Ei » ou « Jou » de « Eijoudô » ou l'insigne *tomoé* sous une ligne brisée, qui est celle de l'éditeur. Le mont *Fouji* est le sujet principal de toutes les planches. Il est vu de divers côtés et de divers endroits; dans *Shojinn-tozann*, nous sommes sur la montagne même. Le mont *Fouji* dans FOUGAKOU-SANNJOUROK-KÉI est représenté en des tons très variés : il est tantôt bleu, tantôt gris, tantôt vert ou brun; quelquefois ces tons se trouvent l'un à côté de l'autre, et le sommet seul présente avec une certaine constance la surface blanche de la neige. Cet art de varier les tons qu'on voit sur le même objet selon l'éclairage et, plus encore, en vertu d'une recherche de répartition des couleurs sans tenir trop compte de la réalité, a provoqué certainement l'admiration des impressionnistes; il est possible que les tableaux de Claude Monet, représentant la cathédrale de Rouen sous les divers effets de la lumière, soient en partie inspirés par FOUGAKOU-SANNJOUROK-KÉI. C'est une des séries d'estampes japonaises que les artistes et les critiques ont le plus appréciée.

Parmi les quarante-six planches de cette série, *Gaïfou-kaïcéi*

et *Kanagawaoki-namioura* sont particulièrement connus à cause de la simplicité, de la force et de l'audace de leur composition et de leurs tons.

Etant donné que la série de FOUKAKOU-SANNJOUROK-KÉI est entièrement reproduite dans *Yeishi, Choki, Hokusai* de Vignier et Inada, j'ai jugé inutile de décrire en détail chaque planche; je me contenterai de faire quelques observations particulières et utiles pour mon étude.

Foukagawa-Mannennyô-ka (126). — Je dois noter ici l'analogie frappante de cette planche avec l'estampe de Hokuçai portant l'inscription « *Takahashi-no-Fouji* ». Voici les principaux points de cette analogie :

1. La composition est symétrique, le profil courbe d'un pont traverse de droite à gauche le centre de l'espace. Il y a quelques bateaux au centre du fleuve.
2. Une paire de pieux, sur lesquels repose le mont et qui sont groupés par trois, est distribuée avec symétrie.
3. Le paysage lointain est sensiblement horizontal, et l'horizon situé un peu plus bas que la moitié de la hauteur de la planche.
4. De deux côtés, au dessous du pont des maisons se succèdent en perspective, et les extrémités de ces enfilades sont au deuxième plan.
5. D'après les lignes de fuite et dimensions des maisons des deux côtés, l'horizon devrait être plus bas que l'horizon indiqué sur la planche.

Ainsi la ressemblance entre ces deux planches est très remarquable. *Foukagawa-Mannennyô-ka* est certainement un souvenir à peine altéré de *Takahashi-no-Fouji* et il est instructif de les citer ensemble. Cependant quelques différences existent :

1. Dans *Takahashi-no-Fouji* la planche est moins rectangulaire et plus carrée.
2. Dans *Takahashi-no-Fouji* le pont est plus haut, et la ligne courbe du passage est placée plus haut dans la planche. Les maisons des deux côtés s'approchent davantage les unes des autres au bout de l'enfilade, et un pont unit ces extré-

mités au milieu de la planche, dans le cadre du pont du premier plan. Ainsi la surface de l'eau est divisée nettement en deux parties : la partie proche de nous encadrée de deux côtés par des maisons et la partie plus éloignée largement ouverte de toutes parts. Le mont *Fouji*, tout au fond, ne se trouve pas exactement sur l'axe de la planche, mais nos yeux suivent la voie tracée par le jalon du premier pont au deuxième et au mont *Fouji*. Dans *Foukagawa-Mannennkyô-ka* les extrémités des maisons des deux côtés se rapprochent moins et le deuxième pont plus éloigné n'existe pas.

3. Dans *Takahashi-no-Fouji* la ligne du premier pont et les contours des rives des deux côtés présentent des courbes et des contre-courbes, qui se combinent avec les traits verticaux des piles du pont et avec la ligne horizontale de la rive lointaine. Dans *Foukagawa-Mannennkyô-ka* ce jeu savant de lignes simples n'existe pas.
4. Dans *Takahashi-no-Fouji* il y a un nuage fantaisiste et pittoresque qui ne se trouve pas dans l'autre planche.

Ainsi dans *Takahashi-no-Fouji* la composition est plus variée et plus riche en accent.

Tôkaïdô-Hodogaya. — Au premier plan en bas de la planche on voit une grande ligne légèrement courbée du bord de la route; un peu plus haut est placée la ligne horizontale de la rive de l'autre côté de la surface plane de l'eau; le mont *Fouji* est au fond, sensiblement au milieu de la planche, et on voit un aspect fragmentaire de l'autre côté de la route, à travers les lignes verticales des pins. Cette extraordinaire composition symétrique, une des plus remarquables dans l'œuvre du maître, est-elle une invention de Hokouçai? Je dois noter que le triptyque de Shounnshô, AKAZAWAYAMA (127) présente déjà une composition analogue.

Sannka-hakouou (128). — Dans un tirage de cette planche, on voit des pins au pied du mont *Fouji*, à côté de l'éclair.

M. Nogoutchi date ce tirage l'année 1823.

SHIKA-SHASHINN-KYÔ

C'est une série composée par dix pièces de *kakémonoé* (129) en couleurs. Le titre de la série « SHIKA-SHASHINN-KYÔ » et celui de chaque pièce, sont indiqués toujours au coin haut, tantôt à gauche, tantôt à droite dans un cadre rectangulaire doublé; dans toutes les planches on voit la signature « *Saki-no-Hokouçaï-Tamékazou-hitsou* » et l'insigne de l'éditeur Moriya Jihéé. Les sujets de cette série sont toujours pris dans les œuvres des poètes chinois et japonais. Les explications des planches étant déjà faites dans plusieurs catalogues et la série complète étant reproduite dans *Yeishi*, *Choki*, *Hokusai* de Vignier et Inada et dans *Catalogue of the Happer collection of japanese couleur prints* de Sotheby, j'ai jugé inutile de faire la description de chaque planche. Cependant je voudrais faire remarquer tout particulièrement le long tronc d'arbre qui occupe le premier plan de *Abé-no-Nakamaro*, le grand espace vertical de la cascade de *Rihakou*, les zones bleues de la surface de l'eau et du ciel de *Ariwara-no-Narihira*, le chemin sinueux de *Shônenn-kô* (130) et le nuage de *Hakourakoutenn*, que je considère comme les détails les plus intéressants et qui sont caractéristiques pour cet ouvrage.

SHÔKÉI-SÊTSOUGHEKKA

C'est une série de paysages composée de neuf pièces, où la neige, la lune et le cerisier en fleurs de divers pays du Japon fournissent les principaux sujets. Trois paysages représentent la neige, trois autres la lune, et trois la fleur de cerisier. Chaque planche de cette série a 123 mm. de hauteur et 168 mm. de large. Dans toutes les estampes, au coin droit supérieur, se trouve l'indication « *Shôkéi-sêtsou-*

ghekkā », le titre de chaque paysage et la signature « *Sakinō-Hokouçai-Tamékazon-hitsou* ». Ces trois indications sont écrites dans des cadres à peu près rectangulaires; la première est à droite dans le cadre le plus large, la seconde au milieu dans un cadre plus mince, et la troisième à gauche dans un cadre également mince. Les couleurs de ces trois cadres sont différentes. Dans certains paysages on voit le cachet portant le caractère « Tchou », ce qui signifie « le milieu » avec un point en bas et de chaque côté de ce caractère. Nous avons vu déjà le même cachet dans la série de EDO-HAK-KÉI, et nous ne savons pas à quel éditeur il appartient. Nous examinerons brièvement les neuf pièces de cette série.

Yamashiro-Saga-no-youki (131). — C'est un paysage de la campagne. Au premier plan à gauche on voit de grands pins; plusieurs personnages marchent sur des petits chemins; on voit, par-ci, par là, des grands toits de chaume. Le paysage est couvert de neige et des flocons blancs tombent légèrement.

Shijō-no-tsouki (132). — C'est une vaste vue d'un paysage éclairé par la lune, sujet que l'on peut appeler « l'admiration de la lune ». Des terrasses carrées sont installées à la surface de l'eau bleue, et des admirateurs de la lune y sont assis. Le ciel est nuancé par le ton noir depuis l'horizon vers l'espace blanc de la partie supérieure; on y distingue le mince trait courbe de la lune du troisième jour.

Arashiyama-no-hana (133). — Un pont traverse la rivière au centre de la composition. Plusieurs personnages se trouvent sur le pont et sur la rivière on voit des bateaux. Au delà de l'eau, les fleurs de cerisier couvrent les arbres sur la rive.

Tôto-Shinagawa-no-youki (134). — Tout près, en bas de la planche, on voit les toits des maisons qui apparaissent au-dessus d'un nuage horizontal du premier plan; au delà de ceux-ci une surface de l'eau est largement étendue et encadrée du côté droit par une grande courbe du rivage, nettement répétée par des juxtapositions régulières des petites maisons des deux côtés du chemin. La terre est couverte de neige, et quelques bateaux se dirigeant dans des sens différents sont représentés à la surface de l'eau. Au-

dessus de l'horizon, le nuage horizontal est largement étalé dans l'air. Le paysage entier se place ainsi entre les deux nuages rigoureusement horizontaux; la persistance du style « *oukié* » est bien possible dans ce paysage.

Tôtô-Soumida-no-tsouki (135). — C'est un triste aspect de la nuit au bord de l'eau. La lune ronde, les branches du saule et la colline sont groupées un peu à droite et en haut de la planche, tandis que la partie inférieure gauche est occupée par une vaste surface d'eau, où l'on ne voit qu'une petite chapelle shintoïste isolée sur une île. D'ailleurs les proportions de cette chapelle sont excessivement réduites; c'est une faute très nette de la perspective.

Tôto-Açakouça-no-hana (136). — C'est un vaste paysage où la surface du sol est très accidentée. Un peu partout on voit des maisons, des maisonnettes, des feuillages d'arbres, des fleurs de cerisier; des personnages circulant par-ci et par-là. Le mélange des espaces verts et des espaces bruns qui couvrent l'estampe, crée une atmosphère assez particulière de ce paysage; la surface de la rivière, que l'on voit à gauche, est verdâtre, de la même couleur que les collines.

Settsou-Noçé-no-youki (137). — La planche représente un chemin qui monte sinueusement de droite à gauche vers le fond du paysage et arrive au temple qui se trouve à son sommet. Le bord de la pente coupe obliquement la composition. La terre est couverte de neige blanche. Les taches vertes et brunes animent de place en place ce grand espace blanc. Des deux côtés de la pente on voit les larges surfaces des nuages horizontaux rouges et violets. Le ciel est nuancé en ton bleu en haut et en ton violet en bas, près de l'horizon.

Yodogawa-no-tsouki (138). — Au premier plan, dans le coin droit inférieur, on voit un assemblage de toits et de feuillages. La vaste surface bleue de la rivière est encadrée par la berge jaune et verte. Celle-ci est longue, légèrement courbée et coupe obliquement la planche. Quelques personnes marchent sur la berge en halant des bateaux à l'aide de longues cordes. Au loin, vers la droite et en haut, on voit une silhouette bleue et claire de la montagne; la lune du troisième jour se trouve dans le ciel gris, nuancé par le ton bleu

dans sa partie supérieure. Les nuages horizontaux sont rouges au premier plan et ils sont violets au delà de la berge.

Sakoura-no-miya-no-hana (139). — C'est un aspect de l'enceinte d'un temple. Le paysage est plat, égal et doux. Les nuages et les fleurs de cerisier sont de couleur rouge, le ciel et la surface de l'eau sont bleus. Le paysage est gai grâce à ces deux tons qui occupent une grande partie de la surface de la planche.

TCHIE-NO-OUMI

TCHIE-NO-OUMI est une série de dix planches des paysages en largeur, de format moyen (140). C'est un des ouvrages les plus rares de Hokouçai et je dois confesser que je n'ai pas réussi à voir l'une des dix planches de cette série. Cette planche doit représenter la pêche à la baleine. Malgré le titre de cette série, les sujets ne sont pas toujours empruntés à la mer, quelquefois on y voit des rivières. Les planches sont souvent signées « *Saki-no-Hokouçai-Tamékazou-hitsou* » et, dans quelques unes, on trouve le cachet de l'éditeur Moriya Jihéé, le caractère « Mori », signifiant « la forêt », au-dessous d'une ligne brisée. Nous examinerons successivement les neuf planches que j'ai pu étudier.

Shimofouça-Noto (147). — C'est un vaste paysage du bord de la mer. L'horizon est haut. La surface de la mer est encadrée au milieu et du côté gauche par le contour ondulé de la plage. Au premier plan, au bord de l'eau, des hommes, des femmes et des enfants portent leurs paniers et semblent chercher des coquillages. Au loin, sur la plage étendue sur le côté gauche, on voit des personnages et des maisons de pêcheurs situées tout près de l'eau; à la surface de la mer, on aperçoit un bateau à voile. Sur le ciel le contour d'un nuage dessine une longue ligne horizontale et sinueuse.

Miyatogawa-Naganawa (142). — C'est un paysage de la rivière. Un saule coupe le premier plan, ses feuillages sont suspendus à la partie supérieure de la planche, mais Hokouçai laisse voir tout le

paysage derrière le tronc. Les bateaux restent immobiles sur la vaste surface de la rivière légèrement agitée. Sur la rive de l'autre côté, le long de la rivière, on voit des répétitions régulières de toits triangulaires.

Sôshou-Tchôshi (143). — C'est un paysage consacré aux vagues et aux rochers. La surface de l'eau est bleue, tandis que la surface du grand rocher est grise, brune et verte. Le contour du rocher dessine une ligne légèrement courbée et divise complètement l'espace en deux parties : celle à droite et en bas et celle à gauche et en haut. Dans cette première partie, des lignes parallèles légèrement courbées de la surface de l'eau, montent obliquement de gauche à droite vers le rocher, et la surface des vagues correspond à la surface du rocher de l'autre côté d'un axe oblique; là, les lignes descendent obliquement de gauche à droite. C'est un croisement de deux espaces et de deux mouvements. Le bateau qui se présente dans chaque partie ne fait que souligner l'effet du croisement. La vague bondit derrière le rocher et présente une longue langue blanche et irrégulière sur la grande ligne oblique du contour du rocher, sur la surface bleue de la mer. C'est certainement un des aspects les plus extraordinaires des paysages de la mer dans les estampes japonaises.

Sôshou-Ouraga (144). — C'est un vaste paysage de la mer calme. L'horizon est haut. Du côté d'où vient notre regard, un chemin sinueux et plat du rocher s'allonge dans la mer. Au bout de cette digue rocheuse il y a une petite tour, qui doit être une sorte de phare. De deux côtés des chemins, des gens pêchent au filet. Sur la vaste surface de l'eau on ne voit aucun bateau. La terre boisée encadre du côté gauche la surface de la mer et dessine une grande courbe.

Sôshou-Tonégawa (145). — Au premier plan, sur la surface de la rivière, un pêcheur est assis dans un bateau attaché à un poteau; il tend un grand filet devant lui. Autour du bateau, la surface de l'eau est bien agitée. L'horizon se trouve à la moitié de la hauteur de la planche. La terre encadre la surface de l'eau du côté droit, en dessinant une légère courbe.

Kabari-Nagaré (146). — Au centre de la planche, une rivière coule sinueusement au bord du rocher qui occupe le côté gauche. Des personnages pêchent à la ligne au bord de l'eau. Le paysage

lointain est couvert par le brouillard horizontal, et au-delà du brouillard on voit une silhouette de la montagne.

Motchi-ami (147). — A gauche et en haut, l'eau tombe en cascade au-dessous du pont, et descend successivement plusieurs degrés. Des hommes sont là; la plupart d'entre eux déshabillés et tenant tantôt au filet, tantôt un panier, et pêchant dans la rivière de ce côté de la cascade. La succession des collines de la rive droite monte obliquement du coin droit inférieur jusqu'à l'extrémité droite du pont qui est un peu à gauche de la planche. Le paysage de ce côté de la cascade est tout en pente. Au-delà de la cascade, et au-dessous du cadre du pont, on voit un petit paysage de la surface plane de la rivière.

Kinougawa-Hatchifoué (148). — Au premier plan de la surface bleue, la rivière ondule fortement. Une quinzaine de personnes y travaillent en tenant dans leurs mains des objets semblables à des chaudrons. De l'autre côté, au bord de la rivière, on voit le large espace brun de la levée. Coupé brusquement par celle-ci le paysage lointain n'est guère visible; et on voit seulement un homme conduisant un cheval sur la berge dans un petit espace du côté droit. Tout au loin, à droite de la partie supérieure de la planche, on distingue une montagne écartée par un trait horizontal du brouillard.

Kôshou-hibouri (149). — C'est un passage nocturne. Au centre du paysage la rivière coule sinueusement du loin au près. Sa surface est bleue et très ondulée. Des hommes tiennent de longs flambeaux allumés et cherchent des poissons dans la rivière. La plupart d'entre eux sont déshabillés et nous distinguons la couleur brune de leurs corps nus. La grande partie de la surface de la terre des deux côtés de la rivière est verte. Les espaces vert-foncé des feuillages voisinent avec l'espace noir du ciel, dans lequel on voit à peine quelques points blancs des étoiles.

RYOUKYOU-HAK-KÉI

Ryoukyou est le nom d'un archipel qui se trouve au Sud de *Kyoushou*. Hokouçaï, qui n'a jamais fait le voyage de ces îles a eu pourtant le courage d'en représenter les paysages.

La série RYOUKYOU-HAK-KÉI contient huit planches en largeur, du grand format. Dans toutes les planches, au coin supérieur, tantôt à gauche, tantôt à droite, il y a les indications du titre suivies de la signature « *Ryoukyou-hak-kéi, Saki-no-Hokouçai-hitsou* » et du sujet de chaque paysage dans un cadre fort original. Ce cadre a un contour ondulé; la forme générale est rectangulaire et symétrique; il ressemble à certains panneaux décoratifs européens, par exemple à des « cuirs » de la Renaissance. Les indications et le cadre sont bruns, pendant que le fond du cartouche reste blanc. Les titres des paysages sont tous composés par quatre mots chinois qui indiquent certains aspects des paysages représentés. Exception faite pour *Tchoutô-shôenn*, on voit dans toutes les pièces l'insigne du caractère « Mori » signifiant « la forêt » au-dessous d'une ligne brisée, insigne de l'éditeur Moriya Jihéé; dans *Jógakou-réicenn*, *Rinnkai-koçéi* et *Koumémoura-také-no-magaki* on le voit à côté de l'insigne *tomoé*, au-dessous d'une ligne brisée. Or ce dernier est l'insigne de l'éditeur Eijoudô. On peut se demander pourquoi il y a ici les insignes des deux éditeurs, l'un à côté de l'autre, dans une même estampe. Est-ce un signe de leur collaboration? Les paysages sont représentés dans la même atmosphère de la mer du Sud : ils sont doux et un peu secs.

Shounngai-youshō (150). — Une grande masse verte de rocher, développée du côté droit, occupe le centre du paysage. Le rocher est coupé irrégulièrement et sa partie basse est amincie; il surplombe la mer et paraît être suspendu au-dessus de la surface de l'eau. Sa forme rappelle celle d'une pousse de bambou d'où vient certainement son nom « Shounngai ». Au sommet du rocher on voit un groupe des maisons et un grand arbre qui semble s'agiter sur la crête du rocher; un large chemin brun-jaunâtre monte de droite jusqu'à l'enceinte des maisons; un petit temple shintoïste est installé au bord du chemin, et à gauche, à la surface de l'eau, deux bateaux à voiles passent auprès du rocher, en rendant ainsi sensible la grande distance qui les sépare du rocher. La surface de

l'eau calme s'étend jusqu'au loin, rejoint le ciel, et on ne distingue pas où est l'horizon. Le ciel et la mer sont un même espace bleu-clair dans lequel la masse vert-clair du rocher flotte. C'est un paysage aérien.

Tchôkô-shoucêi (157). — Les vastes surfaces bleu-clair de l'eau et du ciel occupent la grande partie de la planche. Le mince trait du quai traverse longuement le centre du paysage, sur la surface de l'eau, de l'extrémité droite jusqu'à l'extrémité gauche. Le premier mot du titre de cette planche « *tchôkô* » semble se rapporter à ce quai. Celui-ci tourne légèrement et, au centre, son profil dessine une ligne légèrement ondulée. Ce quai est construit en pierres non taillées, des passages pour les bateaux sont ouverts en plusieurs endroits et forment des ponts. De ce côté du quai, au premier plan, à gauche et en bas, on voit des bateaux exotiques; dans l'autre coin, à droite, des arbres également exotiques. Au delà du quai, la vaste surface de l'eau continue et s'unit au ciel. L'horizon doit être très haut, mais on ne le voit pas; des collines vertes se trouvent à la surface de l'eau, et tout au fond, au-dessus d'un trait horizontal, on voit une petite silhouette triangulaire blanche de la montagne. Hokouçai semble avoir représenté le mont *Fouji* qu'on ne peut jamais voir en réalité des îles de *Ryoukyou*. C'est un paysage vide, plat et clair.

Izoumizaki-yorou-no-Tsouki (152). — Au premier plan un pont unit la rive gauche à la rive droite. La surface bleue de l'eau est très claire, mais devient plus foncée au loin. Le pont est construit en pierres non taillées, son profil dessine une ligne ondulée, et des passages des bateaux sont largement ouverts en demi-cercles. Ceux-ci sont symétriques : celui du centre est le plus grand et ceux des côtés sont plus petits. Sur la rive droite on voit des maisons à trois ou quatre étages. De curieux arbres au tronc vert se trouvent sur les deux rives. L'espace brun-jaunâtre du brouillard traverse de gauche à droite le centre de la planche et rejette tout le paysage de montagne derrière lui. Les montagnes qui sont près de nous sont vertes, celle du fond présente une grande silhouette bleu-foncé. Sur le ciel bleu-clair on voit la découpe blanche de la lune. La planche est nettement divisée en deux parties par le brouillard qui flotte au centre, et les espaces bleus du ciel et de la montagne

de la partie supérieure s'opposent à l'espace bleu de l'eau de la partie inférieure.

Rinnkaï-kocéi (153). — C'est une vaste vue de la surface plane de la mer. Le ciel et la mer sont bleu-clair; l'horizon doit être très haut, mais on ne le distingue pas. Le chemin du quai est longuement développé dans l'espace vide de la mer, il trace diagonalement une ligne sinueuse, brune et jaunâtre, de droite en bas vers la gauche en haut; il est bordé par des espaces gris de pierres non taillées des remparts et du quai. La masse des toits des maisons du bord du chemin présente des taches bleues foncées dans la moitié droite. Dans l'espace triangulaire de gauche en bas, on voit un bateau exotique; c'est à peine une tache brune-jaunâtre sur la surface de l'eau; au loin, à droite et en haut, on aperçoit une colline verte.

Tchoutô-shôenn (154). — C'est un village au bord de l'eau. Au premier plan on voit la surface calme de l'eau bleue et claire sur laquelle vogue un bateau de pêcheur. Au deuxième plan apparaissent de multiples toits bleu-foncé, largement étendus; des grandes feuilles de bananier se trouvent parmi eux, et des rochers jaunâtres encadrent le bord de l'eau. Le large nuage horizontal blanc occupe le centre du paysage et cache une partie du village. Au delà de ce nuage on voit deux grandes surfaces des montagnes, l'une derrière l'autre : celle de devant est verte, l'autre est brune. Au-delà de ces montagnes on voit un petit espace bleu-foncé de la montagne triangulaire sur le fond bleu clair du ciel. Ce doit être encore le mont *Fouji* imaginaire. L'espace bleu-clair du ciel à la partie supérieure s'oppose à l'espace également bleu clair de l'eau de la partie inférieure.

Koumémoura-také-no-magaki (155). — C'est une vue plongeante d'un village au bord de l'eau. Dans la moitié inférieure on voit un trait sinueux bleu-foncé des toits des maisons, au bord de l'eau bleu-clair. A côté des toits, dans les enceintes des maisons, les feuillages verts des bambous sont abondants. Des personnages se trouvent sur le quai brun-jaunâtre. Dans la partie supérieure on voit encore des toits bleu-foncé du même village, enveloppés par le brouillard blanc horizontal. Au-delà du village il y a un ruisseau, un bois et une montagne. Le vaste brouillard brun-jaunâtre enveloppe la montagne lointaine. Il est curieux de voir ainsi le brouillard

brun-jaunâtre derrière le brouillard blanc. Le trait sinueux du ruisseau bleu-foncé donne un grand charme au paysage lointain. Le ciel est bleu-clair, comme la surface de l'eau de la partie inférieure.

Ryoutô-shôtô (156). — C'est un vaste paysage du bord de l'eau, vu d'en haut. Le contour de la terre jaune-gris est très sinueux et très irrégulier. La surface bleue et claire de l'eau continue vers le ciel, se fond avec lui; on ne voit pas l'horizon. La terre est parsemée de pins finement ondulés, et parmi eux on aperçoit quelques maisons et des hommes. Le paysage de la terre semble être couvert de la neige. Les taches vertes, minutieusement dessinées, des aiguilles des pins et des herbes et les taches brunes de la terre s'harmonisent avec les espaces blancs et gris; des taches vertes horizontales des aiguilles du pin se répètent parmi les larges espaces horizontaux du nuage au lointain. Au delà de celui-ci, à droite et en haut, on voit le ton bleu très foncé à la surface de la montagne du fond. L'aspect délicat et minutieux de la terre est entouré par la vaste et simple surface de l'eau bleue.

Jôgakou-réicenn (157). — C'est un très beau paysage de la campagne. Au centre, l'eau se jette de la colline droite sur l'espace bleu-foncé de l'eau. Cette fontaine est entourée par des collines et par la rizière du premier plan. Les collines sont vertes, et on voit parmi elles les surfaces brunes de la terre nue. A droite, derrière les pins, on remarque un portique. Les nuages blancs se développent des deux côtés. Au fond, à la partie supérieure de la planche, on voit une petite silhouette brune de la montagne triangulaire sur le fond bleu du ciel. Il doit s'agir encore une fois du mont *Fouji* imaginaire. Ce paysage semble reproduire jusqu'à la chaleur des îles du Sud.

SHOKOKOU-TAKI-MÉGOURI

SHOKOKOU-TAKI-MÉGOURI est une série composée par huit planches de grand format composées en hauteur. Tous les paysages sont signés *Saki-no-Hokouçai-Tamékazou-hitsou*. D'après M. Oda, Hokouçai aurait commencé la publication

de cette série à partir de la dixième année de Bounncéi (1827). Le sujet de toutes les planches est le même : ce sont toujours les cascades. Les principaux tons sont le vert, le bleu et le brun. Nous examinerons ici brièvement les huit planches de cette série.

Shimotsouké-Kourokamiyama-Kirifouri-no-taki (158). — La cascade occupe largement le centre du paysage; elle tombe en s'élargissant toujours vers le bas, un trait d'eau se sépare en plusieurs autres et ceux-ci, à leur tour, donnent naissance à d'autres traits d'eau. Les traits d'eau sont blancs, pendant que les intervalles entre ces traits sont de couleur bleu-foncé; ces espaces blancs et bleus sont unis par des répétitions des lignes bleues, en deux nuances ou degrés intermédiaires; grâce à ce procédé, entre les surfaces blanches des filets d'eau on voit des espaces profondément creusés par l'ombre. Parmi les larges espaces blancs et bleus de la cascade, on aperçoit des rochers bruns; ceux-ci deviennent plus clairs vers le haut; les surfaces vertes de la terre herbeuse encadrent la cascade des deux côtés. Des personnages sont en bas, au milieu et à droite, et aussi en haut de la cascade, sur la colline. La composition est symétrique. Sur les chapeaux des voyageurs, on lit le caractère « Ei » ou « Jou » de l'éditeur Eijoudô, et sur le *fourosiki* du personnage qui se trouve en bas et au centre de la planche, on voit l'insigne de l'éditeur.

Tôkaïdô-Sakanoshita-Kiyotaki-Kannonn (159). — Le trait du bord de la colline droite dessine assez verticalement une ligne en S, et divise complètement la planche en deux parties. La partie droite, c'est la colline où un chevrier monte, depuis des maisons de thé situées en bas jusqu'à la grotte, dans laquelle l'effigie de la divinité Kannonn est installée. Un voyageur s'accroupit devant la grotte et adore Kannonn; deux autres voyageurs montent le chemin en pente et en bas, entre les toits, on voit des voyageurs et une femme d'une maison de thé. L'autre moitié du paysage est plus vide. Quelques minces traits d'eau coulent du fond de la montagne et tombent verticalement en se séparant. C'est un aspect très fin de la cascade. La même cascade saute dans *Sakanoshita* de TÔKAÏDÔ A, mais elle y est représentée plus riche en eau. Probablement la

quantité de l'eau de cette cascade change considérablement suivant le temps et la saison.

Washou-Yoshino-Yoshitsouné-ouma-araï-no-taki (160). — Le courant d'eau apparaît au coin gauche vers le haut; il coule et tombe sinueusement jusqu'en bas de la planche. La cascade tombe en s'élargissant en forme de râteau, avec beaucoup de simplicité. Deux personnages déshabillés lavent un cheval au-dessous de la cascade; c'est peut-être une allusion à la légende du héros Yoshitsouné. La composition est très asymétrique, le rocher vertical du côté droit s'oppose à la grande ligne sinueuse de l'eau.

Mino-no-kouni-Yôrô-no-taki (161). — La légende dit qu'un homme pauvre qui n'avait pas pu nourrir son vieux père, puisa l'eau de la cascade, et l'eau devint tout de suite du *saké*; le fils put de cette manière satisfaire la faim de son père. Ainsi on nomme cette cascade « *Yôrô* » (162). La cascade est grande et large. Elle occupe presque entièrement à peu près le centre de la planche. Les collines vertes encadrent des deux côtés la cascade à la partie supérieure, tandis qu'en bas des rochers et le toit de chaume forment un triangle à sa base. La cascade est encadrée ainsi des trois côtés. Le reste d'espace qui entoure la cascade est vide; en haut c'est le ciel bleu et à gauche et à droite, ce sont des nuages blancs. La composition est très symétrique et équilibrée.

Sôshou-Ohyama-Rôbenn-no-taki (163). — La cascade tombe comme un jet d'eau, c'est une gerbe d'eau détachée de la muraille rocheuse du fond. Les embruns rebondissent très haut. Des pèlerins déshabillés se baignent au bord de la cascade. Quelques-uns portent de longues planches de bois sur lesquelles des mots bouddhiques doivent être inscrits. Sur les chapeaux et les vêtements des personnages on trouve le caractère « Ei » ou « Jou » ou l'insigne *tomoé* sous une ligne brisée, qui sont ceux de l'éditeur.

Kiçoro-no-okou-Amida-no-taki (164). — La cascade est placée un peu à droite. Elle tombe d'une brèche en forme de cercle, ouverte dans le rocher; au-delà de ce cadre circulaire, on voit les traits sinueux du courant d'eau. La surface de la cascade est divisée par des lignes verticales : les distances entre ces lignes sont larges au centre et étroites des deux côtés. Des précipices enferment la cascade à gauche et à droite. Sur la terre plane du précipice de

gauche trois personnages, visiblement des admirateurs de la cascade, sont assis; l'un d'eux réchauffe une boisson.

Kiçokaïdô-Ono-no-bakoufou (165). — Une grande cascade tombe verticalement à gauche de la planche. Elle est vue de profil, son sommet est coupé obliquement; elle est formée de gerbes d'eau, et les traits verticaux bleus continuent un sommet jusqu'au bas. Devant la cascade, sur le petit pont, des voyageurs admirent son magnifique aspect. Au centre de la planche, au bout d'un rocher tout penché vers la cascade, on voit une petite chapelle rouge. A droite et en haut, on voit un précipice enveloppé par le brouillard. Au milieu de la gravure, l'espace du fond est vide.

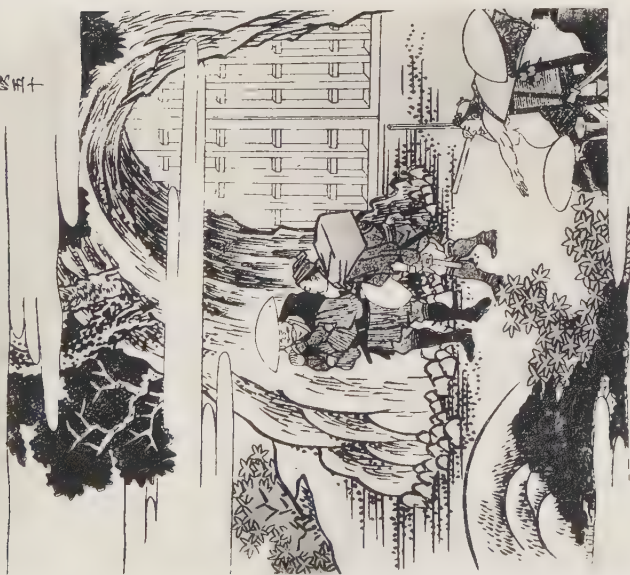
Tôto-Aoigaoka-no-taki (166). — Nous sommes dans la ville d'*Edo*. La cascade tombe d'un étang, elle est petite, presque aussi large que haute; à sa surface, au lieu des lignes verticales on voit des points bleus accrochés sur des espaces blancs verticaux. La cascade est placée à droite et un peu en bas; à gauche des personnages montent et descendent le chemin en pente, dont le bord occupe de ses sinuosités le centre du paysage, en créant la perspective et en écartant les deux parties du paysage, le chemin à gauche et le paysage de l'eau à droite. Des troncs d'arbres et des feuillages garnissent la partie supérieure qui est vide. Au premier plan, on voit les toits d'une maison et quelques personnages. En haut de la cascade se trouve la surface plane d'un grand étang sur lequel on voit des feuilles de lotus qui forment des taches. Hokouçaï représente le même paysage dans son *Aoigaoka-no-séirô* de EDO-HAK KÉI. Dans cette composition le paysage est vu de plus loin, et il y a beaucoup plus de distance entre la cascade et le chemin du premier plan. Ce dernier fait prouve que Hokouçaï modifia à son gré la réalité topographique du paysage pour des besoins purement artistiques.

SHOKOKOU-MÉIKYÔ-KIRANN

A côté de la série des cascades, Hokouçaï publia dans le même genre des paysages la série des ponts. M. Oda date le commencement de la publication de cette série de la dixième année de Bounncéi (1827), l'année même où

五土

東海道
五十五



1. - Tsoutchijama.

津草

東海道
五十五



2. - Kougaou.

commence la publication de SHOKOKOU-TAKI-MÉGOURI. SHOKOKOU-MÉIKYÔ-KIRANN, contient onze planches des estampes en largeur du grand format. Toutes les planches sont signées *Saki-no-Houkouçai-Tamékazou-hitsou*. Le pont *Nihommbashi*, qui est le point de départ de la route de *Tôkaïdô*, et le grand pont *Ryôgokoubashi*, représenté souvent dans les estampes japonaises avec le feu d'artifice ou avec les quarante-sept *rônins*, qui ont parachevé la vengeance de leur seigneur, ne figurent pas dans cette série. Nous examinerons ici successivement les paysages des onze planches de cette série.

Okazaki-Yahaghi-no-hashî (167). — Le pont *Yahaghi* traverse largement le centre du paysage, depuis l'extrémité gauche de la planche jusqu'à l'extrémité droite. Un certain nombre de passants animent la ligne du pont. Au-dessous du pont on voit une vaste surface du lit desséché de la rivière où quelques traits sinueux de l'eau coulent dans la direction du premier plan. Sur le lit desséché, auprès du pont, des parapluies sont exposés au soleil et au loin, à travers des palissades du pont, on voit des personnages tirer de l'arc. Sur les parapluies et sur la tente qui encadre les archers on lit les insignes de Eijoudô, les caractères « Ei » et « Jou », et l'adresse de l'éditeur : « *Bakourotchô-nitchômé* » (168).

Settsou-Temmannkyô (169). — Le pont *Temmannkyô* dessine une légère courbe au centre du paysage de l'extrémité droite à l'extrémité gauche de la planche et donne la symétrie à la composition. La surface plane du fleuve est largement étalée; les deux rives du fleuve se croisent dans le fond à cause de la sinuosité du fleuve. L'eau est bleue, le ciel est gris; le pont et des bateaux sont ornés de lanternes rouges.

Yamashiro-Arashiyama-Toghétsoukyô (170). — C'est un endroit célèbre par ses cerisiers. Le paysage est vu d'en haut. Un long pont délicatement construit coupe obliquement l'espace de gauche, en bas de la planche. Sur la surface vaste et plane de la rivière, on voit un radeau, et sur la rive de l'autre côté, des pins et des cerisiers fleuris. Au loin, on distingue les contours gracieusement ondulés des montagnes enveloppées par les traits horizontaux de brouillard. Au milieu des montagnes on remarque les toits d'un temple.

Etchizenn-Foukoui-no-hashî (171). — Au premier plan, à gauche et en bas, se trouve une partie du pont très fréquenté par des voyageurs. Sur les vêtements et les étoffes de ceux-ci et du cheval, on voit l'insigne de l'éditeur Eijoudô, sur les *fouroshiki* des voyageurs les caractères « Ei » et « Jou ». Le pont est construit moitié en pierre et moitié en bois. Au-delà du pont, on voit la vaste surface de la rivière. Les espaces horizontaux blancs du brouillard divisent le paysage : le pont au premier plan, la rivière et la rive de l'autre côté au deuxième plan, et les montagnes au troisième. La silhouette de la montagne lointaine est un peu bleuâtre, mais presque noire.

Souhō-no-kouni-Kinntaibashî (172). — C'est un curieux aspect du pont *Kinntaibashî*. Celui-ci est constitué par une succession de plusieurs petits ponts, formant des arcades. Chaque point de liaison de ces courbes repose sur une grosse colonne en pierre non taillée. Les traits des courbes s'harmonisant avec les grosses masses, et l'aspect du pont est très pittoresque. La pluie tombe obliquement, et l'inclinaison des arbres indique le vent qui souffle. Au-delà des feuillages de la rive opposée, à l'extrémité gauche de la planche, on voit un château. Au fond, écartée par un large nuage, se trouve une montagne de forme pyramidale. Ce nuage qui se place devant la montagne forme des gracieuses répétitions de courbes derrière le château.

Kōzouké-Sano-founahashî-no-kosou (173). — C'est un paysage de neige. Le pont est flottant, il est construit sur des bateaux liés et fixés ensemble; quelques personnes le traversent. Ce pont flottant dessine une ligne brisée à la surface de l'eau, grâce au courant de la rivière, et ajoute une note de variété à la composition horizontale du paysage. Le ciel est gris, la surface de l'eau est bleue et, sur la terre blanche couverte de neige, on voit des taches brunes et vertes. Le ton jaune du pont, se superposant à l'espace bleu de la rivière, produit un effet clair et gai.

Kaméido-tennjinn-Taikobashî (174). — La planche présente, un peu à droite du centre, un grand pont *taikobashî* dont le profil dessine un demi-cercle. Ce type du pont existe quelquefois dans les temples shintoïstes. Le paysage de la vaste surface plane de l'étang est rendu pittoresque grâce à ce profil régulier. Derrière le

pont, on voit une tonnelle de glycines qui est une célébrité du temple *Tennjinn* de *Kaméido*. Au loin, à gauche, derrière les traits horizontaux des nuages, les toits du temple sont représentés d'une manière qui fait sentir la présence de la divinité.

Mikawa-no-yatsouhashi-no-kozou (175). — Un vaste étang parsemé d'iris fleuris est traversé de droite à gauche par un pont en zig-zag, à huit détours. Des personnages se trouvent sur plusieurs points du pont. Un pin et un poteau en pierre occupent à gauche le premier plan. Le pont *yatsouhashi* existe quelquefois dans les jardins japonais, son effet est pittoresque, et il a souvent fourni le sujet aux décorations de laques.

Tobikoé-no-sakaï-tsourihashi (176). — Nous sommes dans les montagnes. Entre la montagne de gauche à celle de droite, un pont étroit est suspendu dans l'air, au-dessus de la vallée. Un homme et une femme portant des gerbes traversent le pont de gauche à droite, pendant que sur la montagne de droite, deux petits cerfs semblent accueillir les deux personnages. Au-dessous du pont on voit les sommets des arbres et, au fond, le sommet d'une montagne, écartée vers le fond par un nuage largement étendu. Des oiseaux volent dans cet espace clos, entouré par des montagnes.

Ashikaga-Ghyôdôzann-Koumo-no-kakéhashi (177). — Nous nous trouvons encore dans la montagne. Sur la montagne du côté droit on voit un monastère bouddhique. Un pont unit cette montagne et le sommet isolé du côté gauche où se trouve une petite chapelle. Le vaste nuage remplit la vallée, et nous fait suggérer la profondeur de celle-ci. Un trait sinueux du nuage monte obliquement de la gauche vers la droite, et ajoute à l'aspect fantastique de ce paysage calme et féérique du monastère.

Sesshou-Ajikawa-goutchi-Temmpozann (178). — A côté de l'indication du titre dans le cadre habituel, il y a une inscription « *Ohjou-motté-Nanizwa-no-zou* (179), *Saki-no-Hokouçai-Tamékazou-hitsou* ». M. Inoué dit qu'on peut dater approximativement cette planche d'après la date de l'établissement de la colline de *Temmpozann* d'*Ohçaka*, à la deuxième année de *Temmpo* (1831). Etant donné que l'exécution de cette pièce a eu pour but de commémorer l'érection de cette jolie colline, cette pièce doit dater l'année 1831 même, ou au plus tard de l'année suivante.

La planche représente la vue d'ensemble du mont *Temmpozann*. La colline est développée dans l'embouchure d'une rivière. L'horizon est haut. La vaste surface irrégulière, jaune et verte, de la colline domine dans l'espace bleu du ciel et de l'eau. Le chemin sinueux parcourt les pentes de la colline en partant du sommet; deux ponts traversent la surface sinueuse de l'eau, les cerisiers sont en fleurs par-ci et par-là; les promeneurs sont assez nombreux. Les ponts sont médiocres et banals, et ne jouent aucun rôle important dans ce paysage.

SÉTSOUGHEKKA

Edmond de Goncourt rattache SÉTSOUGHEKKA à la série de HYAKOUNINN-ISSHO-OUBA-GA-ETOKI. Mais généralement on considère cette série comme une œuvre de la fin de l'époque Bounncéi. SÉTSOUGHEKKA est composé par trois pièces à paysages en largeur, de grand format. Au coin en haut, tantôt à gauche, tantôt à droite, il y a l'indication *Sétsou-ghékka*, *Saki-no-Houkouçai-Tamékazou-hitsou* dans un cadre rectangulaire et, à côté, l'indication de l'endroit que représentent les paysages, dans un cadre circulaire. *Soumida* est une vue de neige, *Yodogawa* (180) est une vue de lune et *Yoshino* un paysage de fleurs.

Soumida. — Ce paysage de la neige est une vue de la rivière *Soumida* dans la province d'*Edo*. L'horizon est haut. Au delà de la surface plane de la rivière se trouve une vaste étendue de champs. A la surface de l'eau, on voit un bateau et des oiseaux aquatiques. Au premier plan, à droite en bas, on remarque une petite île sur laquelle on voit une chapelle shintoïste et un pin. A gauche et un peu plus haut que la moitié de la planche, on voit une colline de toits de maisons; un saule s'ajoute à cet assemblage. La terre est toute couverte de neige. Ce paysage est tout à fait semblable à *Soumida-no-tsouki* de SHÔKÉI-SÉTSOUGHEKKA; mais il est vu de l'autre côté. Ainsi la colline se trouve à gauche et la chapelle sur l'île à droite. Dans SHÔKÉI-SÉTSOUGHEKKA il y avait un paysage de

lune, tandis qu'ici nous avons à faire à un paysage de neige.

Yodogawa. — C'est le même sujet et la même composition que *Yodogawa-no-tsouki* de SHÔKÊI-SÊTSOUGHEKKA. Mais dans cette planche c'est le coin du château qui occupe le premier plan à droite et en bas; la surface de l'eau est un peu plus vaste, la position des bateaux est un peu différente, la berge dessine un trait plus courbé et le paysage est plus précis dans les lointains; les inscriptions, les montagnes et la lune sont à gauche; c'est un fait remarquable que Hokouçai a représenté la pleine lune et non pas la lune du troisième jour.

Yoshino. — Une vaste vallée occupe le centre de l'espace. Les fleurs de cerisier remplissent la planche, se placent dans toutes ses parties. Ce ne sont plus des objets qui se trouvent dans le paysage, comme ses éléments, mais c'est le véritable sujet principal, une gravure de fleurs, auxquelles s'ajoutent des éléments de paysage. Au premier plan, on voit des voyageurs sur un chemin sinueux de la côte d'une montagne; quelques uns s'arrêtent et semblent admirer les fleurs de cerisier. Ecartés par le vaste espace des fleurs, on aperçoit au troisième plan les toits et le portique d'un temple shintoïste.

HYAKOUNINN-ISSHOU-OUBA-GA-ETOKI

HYAKOUNINN-ISSHOU-OUBA-GA-ETOKI est une série de planches en largeur du grand format. Selon Edmond de Goncourt, la série comprendrait vingt-sept planches et elle serait parue en 1839; mais M. Inooué affirme qu'elle comprend vingt-huit planches et que sa date est 1834 (181). Je ne connais que vingt-sept estampes. Les motifs de l'inspiration sont toujours les poèmes de HYAKOUNINN-ISSHOU; cependant les sujets sont souvent modernisés. Les planches sont richement colorées et somptueuses; mais elles sont aussi plus lourdes et moins fraîches que les estampes des autres séries, notamment FOUAKOU-SANNJOUROK-KÊI. Les planches sont signées *Saki-no-Hokouçai-Mannji*; au coin droit et en haut, on voit le titre de la série dans des cadres rectangulaires

et les poèmes dans des cadres carrés; les couleurs des cadres sont variées. Les poèmes de HYAKOUNINN-ISSHO sont tous traduits dans le livre de M. REVON, *L'anthologie de la littérature japonaise des origines au XX^e siècle*, ce qui nous dispense de nous occuper du texte. Notons pourtant que cet ouvrage est utile pour connaître la vie des poètes japonais.

Tenntchi-tennô (182). — C'est un vaste paysage du champ en automne. De petits chemins parcourent l'étendue des rizières; des personnages se trouvent disséminés dans tout le paysage; trois arbres au centre donnent un caractère très particulier à cette composition. Les personnages sont vêtus comme des contemporains de Hokouçai.

Jitô-tennô (183). — Au premier plan la rivière coule obliquement. Des voyageurs la traversent, des hommes déshabillés lavent leurs affaires, et des femmes transportent des linges lavés. Partant des pieds des personnages dans la rivière, des lignes fines sont tirées parallèlement à la surface calme de l'eau, en indiquant le courant. M. Nogoutchi souligne l'effet du contraste du ton brun rougeâtre de la montagne lointaine derrière la colline verte.

Kakinomoto-no-Hitomaro (184). — Au premier plan, des pêcheurs montent, de droite à gauche, le long du ruisseau avec leur filet. Un trait de la fumée massive brunâtre monte longuement d'un fagot qui se trouve à droite en bas, et monte vers la gauche en haut. La composition grâce à cela est très oblique. Au deuxième plan on voit la surface plane de l'eau bleue, entourée par des collines vertes.

Yamabé-no-Akahito (185). — Au premier plan à droite, au bord de la mer, un chemin monte sinueusement; de nombreux voyageurs circulent sur la route. De larges vagues se suivent en se répétant aux pieds de précipice. Au delà de la vaste surface de la baie, on voit le mont *Fouji* couvert de neige.

Saroumarou-dayou (186). — C'est un très beau paysage de l'automne. Au premier plan des femmes, chargeant leurs paniers ou portant des râteaux, descendent le chemin de gauche à droite. A droite, derrière ce chemin, il y a une colline verte, sur laquelle on voit des toits bruns et les feuilles rouges d'érable. Au centre

de l'espace, un nuage bleu largement étendu remplit la vallée. Au delà du nuage, à gauche, on voit une colline verte ornée de feuilles rouges des érables, et au sommet de la colline on distingue les silhouettes noires des deux cerfs. Ceux-ci semblent admirer ce paysage d'automne. Le ciel est nuancé depuis la bande rouge de la partie inférieure vers l'espace blanc de la partie supérieure.

Tchounagonn-Yakamotchi (187). — C'est un paysage de la Chine. Au premier plan, sur la surface bleue de l'eau, on voit des bateaux richement colorés en tons noir, bleu, rouge, vert et brun. Au deuxième plan, des rochers bruns rougeâtres et violâtres se placent les uns derrière les autres en perspective, et se développent de gauche à droite dans la vaste surface de la baie (ou du fleuve). Les feuillages verts et les toits bruns ou bleus apparaissent parmi des rochers. Cette planche représente un paysage de jour et non pas de nuit, comme l'indique le poème auquel elle se rapporte.

Abé-no-Nakamaro (188). — Au centre, le poète est debout sur la colline, entouré par des serviteurs chinois; il regarde la vaste surface de la mer, dans laquelle la lune ronde se reflète.

Ono-no-Komatchi (189). — C'est un paysage d'un village au printemps. A droite, quelques personnes travaillent devant une maison. Le cerisier est en fleurs. Les toits bruns de gauche et de droite, la terre jaune et verte et la surface de l'eau bleue s'harmonisent dans la composition. Au loin on voit un marécage gris où un homme travaille avec un cheval. La partie supérieure de la planche est nuancée par le ton bleu.

Sanngi-Takamura (190). — C'est un vaste paysage de l'océan. Au premier plan à droite des femmes pêcheuses de *awabi* (191) se trouvent au-dessus d'un pittoresque rocher jaune. Ces femmes sont nues, leurs cheveux noirs tombent sur leurs dos, et les pagnes rouges ceignent leurs corps blancs. A gauche en bas, d'autres femmes décoiffées et déshabillées comme celles-ci, nagent dans l'eau; leurs membres blancs apparaissent sur la surface bleue de l'eau. La surface de l'eau est largement ondulée, et les espaces bleu clair et bleu foncé alternent entre eux. C'est une admirable recherche de l'effet de la lumière sur la surface de l'eau. Un bateau de pêche apparaît du côté droit derrière le rocher jaune. Des îles jaunes jalonnent de place en place, jusqu'au lointain, la vaste surface de l'océan; on ne voit pas l'horizon.

Sôjô-Hennjô (192). — Sur une colline verte, deux femmes de la cour impériale dansent gracieusement, des musiciens sont à leur côté; en bas de la colline, des serviteurs sont assis. Les cerisiers sont en fleurs par endroits. On voit une lourde bande horizontale brune sur le ciel.

Ariwara-no-Narihira (193). — C'est un paysage de l'automne. La surface grise et courbe du pont traverse la rivière et, recoupée avec cette dernière, présente une composition en croix. La surface de la rivière est bleue, très agitée, parsemée de feuilles rouges d'érable qui flottent et descendent le cours de l'eau. Au bord de l'eau et sur le pont il y a quelques personnages; deux samourais ivres montent le pont. Les personnages sont encore une fois présentés comme des contemporains de Hokouçaï. Au loin on voit une montagne verte et les feuilles rouges des érables enveloppées par le brouillard brun.

Foujivara-no-Toshiyouki-açonn (194). — Au premier plan, au centre, un bateau de transport de marchandises est représenté en profil dans toute sa grandeur. Au loin, des montagnes vertes se développent de gauche à droite sur la surface bleue de l'eau. A droite en haut, l'espace rouge du ciel du fond se combine avec la surface bleue de l'eau. C'est un paysage de l'aurore.

Ice (195). — Au premier plan on voit de multiples surfaces brunes, bleues et noires des toits. A droite, des hommes couvrent des tuiles le toit d'une maison; deux femmes assises à l'intérieur de la chambre regardent un arbre fleuri par-dessus les toits. Les fleurs sont roses, et semblent être celles d'une sorte de cerisier, quoiqu'elles ne forment pas ensemble une large tache, comme c'est d'habitude le cas. Au loin, des personnages marchent sur la berge sinueuse de l'autre côté de la rivière, près des rizières qui s'étendent au bord de l'eau.

Motoyoshi-shinnô (196). — Au premier plan, au bord d'une rivière, un homme conduit un bœuf chargé de gerbes de bambous; deux femmes marchent avec leurs parapluies ouverts, et un apprenti les suit derrière. Les personnages sont dans les costumes contemporains de Hokouçaï. Dans le catalogue de Vignier, la rivière est considérée comme étant la *Soumida*.

Kannké (197). — Un magnifique char impérial à trois roues est arrêté au bord du chemin. Des feuilles d'érable tombent sur le fond vide.

新江石山



1. - *Ishiyama-no-aki-no-tsuki.*
SHIMMANN-OHMI-HAK-KÊI.
(Collection de l'auteur).

里下
山
新
江
石
山



2. - *Katada-no-rakougann.*
OHMI-HAK-KÊI.
(Collection de l'auteur).

Téishinnkô (198). — Nous sommes sur un terrain plat, au sommet de la montagne. Au centre, sur le terrain encadré par le nuage horizontal et les toits du premier plan, le poète est debout, entouré par des serviteurs et des bonzes assis. Derrière ces personnages, sur la petite colline verte, on voit des feuilles brunes, rougeâtres et vertes des érables. Au fond à droite, se dessine une grande silhouette grise et bleue de la montagne dans l'espace blanc. C'est un paysage de l'automne.

Minamoto-no-Mounéyouki-açonn (199). — C'est un paysage d'hiver où la terre est couverte de neige. Des chasseurs entourent un feu en plein air; le feu se transforme en fumée qui monte obliquement de gauche à droite. Le mouvement de la flamme et de la fumée est admirablement représenté par les ondulations des lignes parallèles. A droite il y a une hutte et quelques arbres. Le fond du paysage est sombre et on n'y voit aucun objet. Un large espace noir ondulé occupe le centre, se combine avec l'espace blanc de la neige à la partie inférieure et l'espace gris de l'air à la partie supérieure de la planche. Ce dernier est nuancé par la zone bleue qui surmonte en haut le paysage. L'atmosphère sombre de l'hiver est ainsi admirablement rendue grâce à l'harmonie des espaces blanc, noir, gris et bleu; le large espace noir ondulé du fond, se croisant avec le feu et la fumée ondulés, accuse et souligne le mouvement de ces derniers.

Haroumitchi-no-Tsouraki (200). — Au bord de la rivière, trois hommes coupent du bois, tandis qu'un autre ramasse avec une perche des feuilles d'érable qui flottent à la surface bleue de l'eau. A l'extrémité droite une femme portant un petit seau sur sa tête traverse avec un enfant un pont de composition très simple. Le ciel est nuancé par le ton jaune dans la partie inférieure et par le ton rouge dans la partie supérieure. C'est un paysage du crépuscule en automne.

Kiyowara-no-Foukayabou (201). — C'est une promenade en bateau sur une rivière, probablement *Soumida*, dans la nuit d'été. Sur des lanternes qui ornent le grand bateau à gauche, on lit « *Shimppann-Kawaïtchimarou* ». Le bord de la rive de l'autre côté dessine une ligne horizontale légèrement inclinée sur laquelle les toits triangulaires des maisons diminuent progressivement à mesure

que l'on s'approche vers la droite. Dans le ciel sombre il n'y a aucun nuage et la lune est absente; la surface bleue de l'eau est très calme. Les zones noires à la partie supérieure et inférieure de la planche et sur la rive de l'autre côté de l'eau, au milieu de la hauteur de l'estampe, ajoutent la tranquillité et le calme à la composition simple, libre et calme.

Bounnya-no-Açayaçou (202). — Cinq garçons habillés de la même façon se promènent en bateau sur un étang. La surface de l'eau est bleue; la terre et les feuilles de lotus qui parsèment la surface de l'eau sont vertes.

Sannghi-Hitoshi (203). — C'est un vaste paysage de la campagne. Des gens marchent sur le chemin du premier plan, en portant de grands paniers remplis d'herbe. Un peu plus loin, à gauche, le poète, suivi par deux vassaux, marche sur un petit chemin au bord du champ et du marais; il se dirige de gauche à droite et de notre côté vers le fond; devant lui, deux personnages assis par terre s'inclinent respectueusement à son passage. La vaste surface du champ est couverte de brouillard, et on voit au fond la silhouette de la montagne.

Ohnakatomi-no-Yoshinobou-açonn (204). — Au premier plan, en deça de la clôture, des domestiques entourent le feu. A gauche, à l'intérieur de l'enceinte, on voit un cerisier en fleurs; le poète, suivi par un petit serviteur, regarde le paysage en bas. Le paysage des lointains est complètement couvert par le brouillard, et on ne voit aucun objet émerger de sa nappe unie.

Foujiwara-no-Yoshitaka (205). — C'est une scène de l'établissement de bains, vue du dehors. De la terrasse, des hommes et des femmes regardent le paysage, tandis que deux hommes sont dans les baignoires à l'intérieur. Les vapeurs sortent dehors et leurs traits montent sinueusement de droite à gauche. Au loin, on voit seulement deux oiseaux aquatiques à la surface de l'eau.

Foujiwara-no-Mitchinobou-açonn (206). — D'après le catalogue de Vignier cette scène se passe à la sortie de *Yoshiwara*, ce qui est bien possible. Des porteurs de palanquins descendent rapidement le chemin en pente qui coupe obliquement l'espace de droite en haut vers la gauche en bas. Au delà, on voit la vaste surface sombre

d'un champ; les personnages s'éloignent du quartier, tantôt à pied et tantôt dans les palanquins.

Sannjō-inn (207). — C'est une scène de l'intérieur du palais. Un personnage présente respectueusement le *gohéi* (208) et d'autres personnages s'inclinent devant celui-ci. Au premier plan, un nuage bleu horizontal décoratif se trouve à gauche et en haut; un autre nuage décoratif horizontal brun, à droite et en bas, forme avec le premier un cadre pour la scène. Au fond, en dehors de la chambre, on voit seulement la surface blanche de la lune ronde dans l'espace vide.

Daïnagonn-Tsounénobou (209). — Au premier plan, au bord du chemin, l'eau jaillit d'une fontaine et coule. Au bord de l'eau des femmes nettoient des seaux et un paysan s'y lave les pieds. Derrière eux, sur le chemin en pente, on voit deux personnages, probablement des pêcheurs, portant des objets accrochés au milieu d'une longue perche et un bonze voyageur. Le contour du chemin coupe obliquement la composition. Au delà on voit un vaste paysage du champ vert, couvert par les espaces horizontaux blancs du brouillard.

Gonn-tchounagonn-Sadäé (210). — C'est une scène de la vie au bord de la mer. A gauche, des hommes entassent des fagots; au centre, des femmes, après avoir puisé de l'eau de mer, marchent de droite à gauche en portant leurs baquets; à droite, à l'intérieur d'une hutte, des gens brûlent le sol, et un large bandeau de fumée monte obliquement de l'intérieur de la hutte. Derrière cette scène, l'espace est vide et sans autre indication. Cette scène se rapporte à un passage précis du poème. Dans la traduction de M. Revon les mots « l'algue marine » doivent être remplacés par « le sel ».

DÔTCHOU-GWAFOU

DÔTCHOU-GWAFOU est un recueil de planches, grand in-8° (227 mm. de hauteur et 162 mm. de largeur), qui représentent les diverses vues de la route de *Tôkaïdô*. Le premier feuillet est réservé à une introduction de *Takaï Rannzann* :

« On peut vraiment admirer des choses avec des phrases. Mais du vieillard ancien Hokouçai Tamékazou, demeurant à Edo — son renom de peintre retentit partout comme le tonnerre qui gronde jusqu'aux mille ri — en regardant les peintures, on voit combien même en faisant la composition, les mots ne suffisent pas. Après avoir demandé l'album des dessins au maître, on les a gravé sur bois de cerisier (211). Non seulement les dessins, mais même les montagnes, les rivières, les herbes et les arbres qui n'ont pas de sentiment, représentent leurs merveilles dans les dessins ; à plus forte raison les hommes représentent des variations divines que des mots ne suffisent pas à exprimer. Les anciens ont dit : Il y a le poème dans la peinture et il y a la peinture dans le poème. Ainsi ceux du poème, s'ils voient les dessins du maître, auront tout de suite des idées ; non seulement ceux du poème, mais, à plus forte raison, ceux de la peinture trouveront-ils un très grand nombre de modèles.

Takaï Rannzann. »

Le frontispice représente le devant de la boutique de la librairie *Tôhékidô*. En dehors des deux tonalités noires des deux degrés de l'ombre, la planche est colorée avec les tons brun, vert et bleu. Sur le rideau blanc qui pend à l'auvent se trouve une inscription horizontale, avec des caractères noirs, *Tôhékidô Shoçai* (212). On voit sur un côté de l'enseigne du devant de la boutique l'inscription de l'adresse de la librairie, en deux lignes : *Nihombashi-dôri Moto-shirogané-*

tchô Eirakouya Tôshirô, et, sur l'autre côté, *Goshomot-soujo* (213). Des passants et des acheteurs occupent le premier plan et trois vendeurs s'affairent à l'intérieur de la boutique.

Dès la planche suivante, dont la moitié se trouve au revers du frontispice et qui représente le pont *Nihombashi* avec le château d'*Edo* et le mont *Fouji*, nous sommes sur la route de *Tôkaïdô*. Les tons employés y sont les mêmes que dans le frontispice. A partir de *Shinagawa*, qui est la composition suivante, il n'y a pas d'autre ton que les deux noirs de deux degrés d'ombre et le brun; le ton bleu n'apparaît qu'une fois encore, et c'est le bleu-clair du mont *Fouji* de « *Hara* »; le ton brun est éliminé de cette planche. Quelquefois une planche (deux pages) représente une même station, mais le plus souvent elle en représente deux dans une même composition qui se suit d'une page à l'autre, comme si les différents endroits étaient situés l'un à côté de l'autre. Les trois stations : *Foukouroï*, *Mitsouké* et *Hamamatsou* sont représentées dans une même planche. De pareilles compositions sont tout à fait exceptionnelles chez *Hokouçaï*, si l'on excepte la représentation simultanée des diverses parties de petits paysages dans *HOKOUÇAÏ-MANNGWA* et *Kouçatsou* et *Ohtsou* de *TÔKAÏDÔ* D. Quand on regarde ces paysages ainsi rapprochés, comme s'ils ne faisaient qu'un, on trouve quelquefois des erreurs de la perspective, et l'exactitude topographique n'est guère respectée : par exemple *Hodogaya* et *Totsouka* sont représentés comme un seul endroit. *Ejiri* et *Foutchou*, *Foukouroï* et *Mitsouké* sont également beaucoup trop rapprochés.

Au point de vue des motifs représentés, DÔTCHOU-GWAFOU a plusieurs particularités et des différences notables avec les autres séries de *Tôkaïdô*. *Ohïço* par exemple n'est pas représenté avec la fameuse pierre *Toragaïshi*, mais accompagné d'un fourré, au-dessus duquel vole un oiseau aquatique; à *Yoshiwara* on ne voit rien de ce qui constitue la particularité essentielle de cette station : mais seulement un petit pont

en pleine réparation. J'ai jugé inutile de donner la description de chaque station. Car DÔTCHOU-GWAFOU est un ouvrage assez répandu, et l'on peut voir toutes les stations reliées ensemble dans un volume, sans qu'il soit nécessaire d'assembler et de collectionner des planches séparées.

Le sujet et le caractère de DÔTCHOU-GWAFOU sont les mêmes que ceux des autres séries de *Tôkaïdô*; ils représentent la douceur et le charme de ce voyage. Cette recherche est particulièrement visible dans *Hara* avec le mont *Fouji* bleu pâle au fond cadré par de nuages blancs et gris. Une sorte de calme raffiné domine dans ces gravures à la distribution espacée, aux sujets anecdotiques et amusants; personne ne semble ici pressé; l'aspect du conducteur d'un cheval de *Mishima* qui marche tranquillement en fumant sa pipe et en urinant, les repos, les traversées, les bains, la douceur du paysage, tout concourt à créer cette atmosphère paisible. Cependant l'ensemble de cette série de *Tôkaïdô* manque beaucoup de charme si on la compare à d'autres séries. DÔTCHOU-GWAFOU doit être un ouvrage très particulier de Hokouçai. On connaît plusieurs séries de *Tôkaïdô* de Hokouçai, mais elles ne sont pas des livres d'images comme DÔTCHOU-GWAFOU. Surtout il y est rare de rencontrer la composition des différents paysages dans un seul cadre.

Je crois que l'on peut diviser les tirages de DÔTCHOU-GWAFOU en deux groupes à peu près homogènes. Je comparerai ici les principales différences de ces deux séries de tirages, en indiquant l'un comme A et l'autre comme B :

1. Dans A, au revers de la couverture, l'inscription est la suivante :

Saki-no-Hokouçai-Tamékazou-rôjinn
Dôtchou-Gwafou
Shôkadô

Dans le B il est écrit simplement DÔTCHOU-GWAFOU et, quelquefois, de chaque côté de cette inscription on voit

l'image d'un faucon perché sur le bâton horizontal d'une tente.

2. Dans A, l'image du devant de la boutique de *Shôkadô* à la fin du volume est imprimée avec les tons noirs, bleu et brun clair. Cet aspect correspond justement à celui de *Tôhékidô* du frontispice. Un nuage décoratif y est dessiné, et le dessin est plus rapide. Sur le rideau horizontal de l'auvent le nom « *Matsouya* » est inscrit trois fois, et sur le rideau bleu on lit l'inscription :

Boummbô gagann (214)

Hakourai shohinn (215)

Fourouhonn baïbaï (216)

Shôkadô

D'après cette indication, on peut croire que la maison *Shôkadô* n'était pas seulement une librairie, mais qu'elle vendait aussi de la papeterie, des jouets et des objets divers d'importation. Sur le côté de l'enseigne de gauche on lit *Wakann shocéki* (217) et sur l'autre côté on voit l'adresse et le nom du libraire « *Nagoya Honn-matchi jou-tchômé, Matsouya Zemmbéi hammoto* » (218). Cette planche de la fin du volume n'existe pas dans B.

3. Dans A le ton d'impression bleu est clair et très fin aux endroits où il apparaît : dans le frontispice, dans *Nihomm-bashi* et dans *Hara*, tandis que dans B il est foncé et vulgaire.

4. Dans A l'étoffe qui couvre le grand fardeau de l'homme qui traverse le pont *Nihomm-bashi*, de droite à gauche, est verte, tandis que dans B elle est bleue.

5. Dans A le drapeau de *Kawaçaki* à l'inscription « *Goyô* » est représenté complètement, tandis que dans B la partie située au-dessus de la cassure du bois qui traverse horizontalement la partie supérieure du caractère « *Yô* » est supprimée.

6. Dans A le conducteur de cheval de *Mishima* marche en fumant et en urinant, tandis que dans B ce détail est omis.

7. Dans A la surface du toit supérieur de l'auberge de *Séki* est uniquement brune et nuancée vers le haut à l'aide du ton blanc; dans B la surface brune n'est pas nuancée, mais des zones brunes alternent avec des zones blanches.

Sans doute le tirage A est meilleur et plus ancien. Il a été utile, je crois, d'énumérer ainsi toutes les différences, car on peut se rendre compte qu'il ne s'agit pas seulement, à proprement parler, d'un nouveau tirage des mêmes planches, mais, dans certains cas, de suppression de parties de planches, et même de planches entières, bref d'un changement important.

Un autre problème se pose devant nous à propos de DÔTCHOU-GWAFOU, celui de son attribution. On croit généralement que DÔTCHOU-GWAFOU est un ouvrage de Hokouçaï (219). L'exemplaire de DÔTCHOU-GWAFOU côté Dd. 3204 du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale est pourvu d'une note explicative suivante :

<i>Hokusai</i>	615
<i>Dochu gwafu</i>	<i>Album de voyage</i>

Vues prises sur le Tôkaïdô.

Préface signée : Takai Ranzan.

Daté 6^{me} de Tempo 1835.

Dessinateur : Sakino Hokusai Tamekatsou.

Editeur : Eirakouya Toshiro.

Complet en 1 vol. Haut 225 Larg. 155 mm. comportant 70 pages de dessins rehaussés.

N^o 343 du Cat. Duret est un meilleur exemplaire D^a602.

On a relevé que des éditions de cet ouvrage, faites après la mort d'Hokusai, sont au nom de Hokkei. — Les dessins de ce livre sont d'ailleurs davantage dans son style que dans celui de son maître.

E. G. 1982 :

Cette indication date l'édition de DÔTCHOU-GWAFOU de la sixième année de Temppo (1835) et il faut la comparer



Morceau de LA PLANCHE DU JEU DE SOUGOROKOU.
(Collection Gillet).

à celle qui se trouve dans l'exemplaire de DÔTCHOU-GWAFOU de M. Gillet, imprimée sur un morceau de papier qui doit avoir été découpé sur quelque catalogue :

« 689-Hokusai. Dochu Gwafu. Album de voyage. Vues de Tôkaïdô.

Préface signée : Takaï Ranzan.

Fin datée 6^e de Temppo (1835). Librairie Kogetsudo Bunsuké, à Nagoya.

I vol. haut., 225 millim.; larg. 160 millim. contenant 70 pages de dessins rehaussés ».

D'après cette indication la date de DÔTCHOU-GWAFOU est la même, la sixième année de Temppo. Cependant dans *Hokouçaï* de M. Kazoumaro ODA, la date de l'ouvrage est donnée comme la première année de Temppo (1830). Je n'ai pas encore vu d'exemplaire de DÔTCHOU-GWAFOU avec l'indication de cette date ni d'aucune autre.

D'ailleurs, d'après l'explication du volume Dd. 3204 du Cabinet des Estampes, DÔTCHOU-GWAFOU aurait été publié après la mort de Hokouçaï comme un ouvrage de Hokkéi. Cet ouvrage de Hokkéi est sans doute KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÉI (220). Le livre de Hokkéi est-il vraiment postérieur à DÔTCHOU-GWAFOU ? Quelle est la date réelle de DÔTCHOU-GWAFOU ? D'après *Shinnccenn-oukiyoé-nemmpyô* (221) de M. Tenndô SHITSUYAMA, la date de la publication de KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÉI est le mois de Janvier de la treizième année de Bounncéi (1830), et dans le paragraphe sur le mois de janvier de la sixième année de Temppo (1835) du même ouvrage, on trouve l'article ci-dessous :

« On fit une seconde édition de *Kyôka-tôkann-ékiro-réi* dessiné par Hokkéi à la première année de Temppo en changeant le titre en *Gojouçann-tsoughi-Hokouçaï-Dôtchou-gwafou*. Peut-être a-t-on vendu les dessins de Hokkéi sous le nom de *Hokouçaï*. »

L'exemplaire de KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÊI que j'ai vu est en possession de M. Gillet. Au revers de la couverture on voit l'indication :

« *Compilateur Gwaryouenn-ô*
Dessinateur Kouré Hokkéi
Kyôka-tôkann-ékiro réi
Hanazonorenn-zô »

Hanazonorenn doit être le nom d'une association des poètes de haïkai. A la fin du volume le nom du possesseur : Inoujima Jinnzô est écrit à la main. Les planches de ce livre sont exactement les mêmes que celles de DÔTCHOU-GWAFOU. Il existe un certain nombre de différences presque négligeables, sur lesquelles nous reviendrons tout à l'heure, mais il est visible que l'un de ces deux livres est la copie presque intégrale de l'autre.

Ainsi KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÊI est publié comme un ouvrage de Hokkéi, cependant un autre ouvrage DÔTCHOU-GWAFOU qui est presque tout à fait le même est publié au nom de Hokuçaï comme l'introduction de Takaï Rannzann l'explique. Aucun des deux ouvrages n'est daté. Cependant sur le poteau indicateur de *Totsouka* des deux ouvrages on voit l'inscription de la date : « *Le quatrième jour du troisième mois de la treizième année de Kô-inn de Bounncéi.* » Le caractère du nombre du jour n'est pas très visible, cependant il est probablement « quatre ». Ainsi on peut croire que l'année de la première publication de ces deux recueils est la treizième année de Bounncéi (1830).

Nous examinerons rapidement les différences qui existent entre les deux ouvrages. Dans KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÊI on voit à la partie supérieure du pli de chaque feuille une décoration en fleur d'iris, et au-dessous de celle-ci, on lit le mot : « *Ekiro-réi* ». Dans DÔTCHOU-GWAFOU il n'y a ni cette décoration ni le titre de l'ouvrage sur cette place. Mais au point de vue de la composition de la page, la différence

la plus remarquable est que tous les paysages de KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÊI sont accompagnés de poèmes et qu'il n'y en a pas dans DÔTCHOU-GWAFOU. L'existence de ces poèmes est favorable pour les compositions des paysages, le cadre est mieux rempli. Parmi plusieurs paysages enfermés dans le même cadre, quelques-uns doivent être vus ensemble et se présentent ainsi dans la réalité; mais quelques autres ne doivent pas être vu ainsi. Le premier cas est, par exemple, celui de *Yoshiwara* et *Kammbara*, *Maïçaka* et *Araï*, ou *Kouçatsou* et *Ohtsou*; la deuxième celui de *Ejiri* et *Foutchou*, ou *Foukouroï* et *Mitsouké*. Dans ce deuxième cas, plusieurs paysages présentés ensemble, semblent jouer ici le rôle des illustrations de poèmes; la présence de ces derniers rend plus logique des pareils rapprochements. D'ailleurs grâce à ces poèmes les espaces se composent d'une façon plus parfaite, et les textes des poèmes s'harmonisent avec les dessins. Par exemple, dans *Kouwana*, en haut et à droite de la planche, le nuage présente, avec le contour du toit, la frappante opposition d'une ligne horizontale et d'une courbe; cette grande opposition des lignes ne s'accorde pas avec l'ensemble du paysage. Le texte des poèmes ajoute ici des lignes verticales, améliore l'effet de l'opposition de la ligne horizontale et de la courbe, et la station de *Kouwana* garde son aspect doux et populaire, sans que l'on soit choqué par le contraste si aigu des lignes. Ainsi le poème est plutôt un élément qui doit exister dans les paysages de *Tôkaïdô* de cette série et qui manque aux planches de DÔTCHOU-GWAFOU. Une autre différence notable consiste en la suppression des vues des librairies au frontispice et à la fin de l'ouvrage; le paysage de *Nihombashi* est aussi entièrement différent. Dans KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÊI on ne voit pas le pont *Nihombashi* sur les deux pages, mais simplement un paysage lointain du château d'*Edo* et du mont *Fouji* au coin d'une page, remplie par des poèmes. Le pont *Nihombashi* n'y figure pas, mais le paysage lointain est vu depuis ce pont.

Il est impossible, après cet examen superficiel, de résoudre encore le problème de l'antériorité de parution; mais en tout cas il semble que les gravures aient été conçues pour être accompagnées de textes, puisque c'est avec ces textes que la composition est plus heureuse. Mais avant de conclure que DÔTCHOU-GWAFOU est une édition nouvelle de l'ouvrage signé par Hokkéi, il nous faut examiner les différences des tirages de ces deux ouvrages. Laissons de côté les planches qui ont servi à l'impression de ton brun et noir-clair; le tirage du noir foncé est dans les deux recueils identique jusqu'aux moindres détails; on peut dire sans risque de se tromper que c'est la même planche de bois qui fut employée dans les deux. Cependant, quand on mesure les hauteurs des piliers de l'auberge de *Séki*, on s'aperçoit que ceux de DÔTCHOU-GWAFOU A sont un peu plus hauts que ceux de KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÉI. Cette remarque prouve l'antériorité du recueil DÔTCHOU-GWAFOU A sur le recueil KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÉI et aussi sur le recueil DÔTCHOU-GWAFOU B. En effet lorsque les graveurs japonais désiraient reproduire un bois ancien, ils reportaient la planche imprimée sur une planchette de bois. Plus tard, le tirage était fait sur une feuille de papier, légèrement humectée d'eau et qui rétrécissait en séchant. Ainsi la planche nouvelle, obtenue par ce procédé de copie, avait forcément des dimensions plus réduites, et c'est ce critérium qui nous permet de poser à l'origine de toutes ces séries de planches DÔTCHOU-GWAFOU A. De plus, nous pouvons noter que les cadres sont souvent un peu différents.

Mais si l'on n'avait jamais employé le même bois pour les deux ouvrages, et si on avait seulement copié les dessins de l'un sur l'autre, il ne serait pas possible de trouver dans certaines planches des identités jusque dans les fissures du bois. Donc, excepté les différences des hauteurs des piliers de *Séki* et celles des hauteurs des cadres, on peut croire que la plupart des dessins noir-foncé ont été faits avec la

même planche de bois. Il faut pourtant observer encore quelques différences de l'état dans lequel se trouvaient ces mêmes bois au moment du tirage :

1. Dans DÔTCHOU-GWAFU le drapeau de *Kawaçaki* qui dépasse le cadre est complètement représenté jusqu'à la perche horizontale de la partie supérieure, tandis que dans KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÉI on ne voit pas complètement cette perche. Cependant ce dernier drapeau est plus complet que celui du tirage postérieur (B) de DÔTCHOU-GWAFU, et même le caractère supérieur « Go », est parfaitement représenté.

2. Dans *Totsouka* le cercle autour des caractères « 'Totsouka » est fait avec la planche du ton d'ombre dans KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÉI, tandis que dans DÔTCHOU-GWAFU il est noir.

3. Dans *Niççaka* de KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÉI on voit l'inscription « *Okaké-maïri* » sur le drapeau du personnage de l'extrémité droite et les inscriptions « *Daijinnou* » sur les chapeaux de deux voyageurs; ces inscriptions n'existent pas dans DÔTCHOU-GWAFU.

4. Dans *Séki* de KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÉI on voit l'extrémité du toit couvert de chaume à gauche de l'auvent. Ce toit couvert de chaume ne se trouve pas dans la même planche de DÔTCHOU-GWAFU.

Il existe aussi certaines différences dans les tirages des tons bruns et des tons d'ombre clair :

1. Dans *Yoshiwara* de KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÉI le pont de la planche est brun dans la page gauche et blanc dans la page droite, pendant que dans DÔTCHOU-GWAFU il est brun dans les deux pages.

2. Le coolie qui s'appuie sur les mains et sur les genoux du côté droit de *Shimada* est blanc dans KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÉI, et brun dans DÔTCHOU-GWAFU.

3. Dans *Mitsouké* du premier ouvrage, la surface du même chemin est brune dans la page gauche, et noire dans la page

droite, tandis que dans l'autre recueil elle est brisée dans les deux pages.

4. L'espace couvert par le ton d'ombre clair du toit de chaume de l'auberge de Saki n'existe pas dans DÔRCHOU-GWAROU, et dans KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RËI il se trouve à la page de gauche.

5. Dans *Tsumanijama* la terre amoncelée des deux côtés du chemin et la partie du toit du premier plan de la page droite sont blanches dans KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RËI, tandis qu'elles sont grises dans DÔRCHOU-GWAROU.

Les différences que nous venons d'examiner ne sont que des principaux exemples des deux façons d'imprimer ces planches : on peut en conclure que le défaut de ne pas donner le ton unique à la planche qui a servi à imprimer la page gauche et à celle de la page droite pour représenter le même objet sur les pages, existe souvent dans KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RËI, et n'existe jamais dans DÔRCHOU-GWAROU.

Quelles sont les conclusions qu'autorisent ces nombreuses comparaisons ? Résolvent-elles le problème de l'antériorité de l'ouvrage signé Hokucaï ou celle du recueil signé Hokoku ? Une solution définitive nous est déjà apparue. C'est l'ouvrage désigné comme étant l'impression de Hokucaï qui est le plus ancien.

Reste le fait que les poésies devaient accompagner les images dans la conception des planches. Car si nous supposons que l'artiste a composé ses dessins à l'origine sans penser à mettre des poèmes dans les espaces vides, certaines compositions nous paraissent vaines, même bizarres. Laisser par exemple des grands espaces vides à la partie supérieure et à la partie inférieure gauche de *Chikazaki*, opposer l'espace blanc supérieur et l'espace sombre inférieur de *Shimada* en les bornant horizontalement, nous paraît difficilement compatible avec l'art de l'estampe japonaise. Cependant si nous considérons attentivement la seule *rékatô* 8 ou les

*sourimono*s gravés par Hokouçai à une époque antérieure, il peut nous paraître acceptable que le maître ait utilisé l'espace vide de la planche afin d'en tirer un effet inattendu, original et expressif.

Ainsi c'est DÔTCHOU-GWAFOU qui est l'ouvrage original et il a dû paraître dans la treizième année de Bounncéi (1830). Je ne partage pas sur ce point l'avis que M. Shitsouyama a exprimée dans *Shinnccenn-Oukiyoé-nemmpyô*. DÔTCHOU-GWAFOU est certainement antérieur à KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÉI, mais ce n'est pas la seule source de cet ouvrage.

Or KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÉI offre des analogies particulièrement frappantes avec KYÔKA-SOUHÔ-MÉISHO-ZOUÉ (222) de Hokkéi. Ce dernier livre est un recueil de paysages colorés. L'auteur de la préface est inconnu, cependant la préface explique que les dessins sont de Hokkéi. A la fin de l'ouvrage, à la suite des paysages, il y a neuf pages de poèmes, à propos des endroits que les gravures représentent dans l'ouvrage. L'indication de la fin du volume est la suivante :

« <i>Compilateur</i>	<i>Séiyôkann Baïcêi</i>
<i>Dessinateur</i>	<i>Aôïoka Hokkéi</i>
<i>Calligraphe</i>	<i>Hokouéishi Shagyo</i>
	<i>Kaghenndô Kéïçoui</i>
<i>Intendant</i>	<i>Sannzounntéi Sômi</i>
<i>Graveur</i>	<i>Gyokoukôsha Sennjô.</i>

Le livre paraît à la maison Wakamidori de Yakoukemmbori de Ryôgokou au dix-huitième jour du onzième mois de la septième année de Kô-shinn de Bounncéi. »

KYÔKA-SOUHÔ-MÉISHO-ZOUÉ et KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÉI semblent être tous les deux de la même main, c'est à dire de celle de Hokkéi. La décoration d'iris qui se trouve à la partie supérieure du pli de chaque feuille de KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÉI existe aussi dans KYÔKA-SOUHÔ-MÉISHO-ZOUÉ. Comme cette décoration se trouve aussi à la partie supérieure du pli de chaque feuille de KYÔKA-AWACÉ-RYÔ-

GANN-ZOUÉ, elle doit être probablement considérée comme l'insigne de Hokkéi.

KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÉI doit être postérieur de plus de six ans à KYÔKA-SOUHÔ-MÉISHO-ZOUÉ. L'analogie la plus remarquable des deux ouvrages est relative à la composition. Dans tous les deux, plusieurs paysages sont composés dans le même cadre. Il est vrai que dans KYÔKA-SOUHÔ-MÉISHO-ZOUÉ les différents paysages composés dans le même cadre sont séparés par des nuages décoratifs, tandis que dans le premier ouvrage ces nuages n'existent pas. Mais l'observation la plus remarquable est qu'il y a dans les deux des poèmes, toujours dans les espaces vides des paysages.

A cause de ces analogies il semble très naturel que Hokkéi ait publié KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÉI en se souvenant de KYÔKA-SOUHÔ-MÉISHO-ZOUÉ. L'art en est moins riche, plus dépouillé de couleur, le dessin est chargé presque exclusivement de cette expression de douceur tranquille mais aussi de la vie joyeuse et insouciant qui sont si nettement visible dans le livre que nous étudions. Hokouçaï est mort pendant la deuxième année de Kaéi (1849) et Hokkéi, son disciple est mort l'année suivante : la troisième année de Kaéi (1850). Il est difficile de croire que l'un des deux ait assimilé si manifestement l'œuvre de l'autre. S'il y a eu pourtant assimilation ou copie — véritable vol dans le cas présent, il est difficile de supposer que ce soit Hokouçaï qui ait été inspiré par l'art de son disciple. Un artiste de génie comme Hokouçaï a-t-il volé l'art de son disciple, en éditant sous son nom le livre de celui-là, et en supprimant seulement les poésies qui devaient exister dans les paysages ? N'est-ce pas Hokouçaï qui a donné ses dessins à Hokkéi, et qui les a fait publier sous le nom de ce dernier ? Il est étonnant de voir l'identité presque absolue entre l'aspect de la salle du bain de *Séki* de DÔTCHOU-GWAFOU ou de KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÉI et cette même représentation dans *Totsouka* de TÔKAÏDÔ C de Hokouçaï. Le premier est certainement une reproduction de ce der-



Planche du 1^{er} volume de SHIMMENN-SOUIKO-GWADENN.

(Collection Gillet).

nier quoique les dimensions et l'emplacement sur la route *Tôkaïdô* soient différents. Ce fait nous suggère la possibilité de plusieurs remarques. Que ce soit DÔTCHOU-GWAFOU qui soit paru avant KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÉI, que soit ce dernier qui soit paru avant le premier, on peut croire que les dessins de ces ouvrages sont de Hokouçai, et nous avons déjà exposé plus haut nos raisons de croire à l'antériorité de DÔTCHOU-GWAFOU sur KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÉI.

NIKKÔÇANN-SHI (223)

NIKKÔÇANN-SHI est un ouvrage en cinq volumes qui a 259 mm. de haut et 180 mm. de large. Il est paru à la huitième année de Temmpo (1837). On voit dans cet ouvrage des paysages de divers artistes; Hokouçaï dessina deux planches du quatrième volume. Ces deux planches sont en largeur et représentées sur deux pages. Ces planches sont monochromes; il n'y a que le ton noir et pas de gris. La première représente la partie haute de la cascade *Ryoutô-no-taki* et la seconde la partie basse de la même cascade. La cascade tombe sinueusement et il n'y a aucun personnage auprès.

Dans la première planche au coin gauche en haut on lit dans un cadre l'indication « *la cascade de Ryoutô, la première partie* » et au coin à droite en bas dans un cadre « *Yowai-shitchijouni* (224), *gwakyô-rôjinn-Mannji-hitsou* ». D'après cette indication de l'âge de Hokouçaï, il est certain que cette planche a été dessinée à la deuxième année de Temmpo (1831). Les historiens japonais indiquant simplement la date de la publication de l'ouvrage, n'ont pas donné cette date précise des planches de Hokouçaï. Dans la seconde planche, on voit les indications « *la partie deuxième* » dans un cadre au coin à gauche en haut et « *Ohjou-Gwakyô-rôjinn-Mannji-shai* » (225) également dans un cadre au coin inférieur droit.

FOUGAKOU-HYAK-KÉI (226)

FOUGAKOU-HYAK-KÉI est un ouvrage imprimé en tons monochromes et composé de trois volumes (haut 224 mm., larg. 154 mm.). Le premier volume est paru à la cinquième année de Temmpo (1834) et le deuxième et le troisième à la sixième année de Temmpo (1835). Dans le premier tirage, les titres des couvertures sont encadrés par deux extrémités de plumes de faucon. Dans cet ouvrage, on trouve souvent un cachet circulaire portant simplement trois lignes horizontales à l'intérieur. On rencontre souvent un cachet semblable dans les ouvrages édités par l'éditeur Eirakouya Tôshirô. Parmi les cent deux planches des trois volumes quarante-huit occupent deux pages et cinquante-quatre n'en occupent qu'une. A la fin du premier volume on voit le texte d'une inscription, avec la célèbre confession de Hokouçai :

« *Soixante-quinze ans (227)*

Saki-no-Hokouçai-Tamékazou-aratamé,

Gwakyô-rôjinn-Mannji-hitsou (228).

Depuis l'âge de six ans, j'avais la manie de dessiner la forme des objets. Vers l'âge de cinquante ans, j'avais publié une infinité de dessins, mais tout ce que j'ai produit avant l'âge de soixante-dix ans ne vaut pas la peine d'être compté. C'est à l'âge de soixante-treize ans que j'ai compris à peu près la structure de la nature vraie, des animaux, des herbes, des arbres, des oiseaux, des poissons et des insectes.

Par conséquent à l'âge de quatre-vingts ans, j'aurai fait encore plus de progrès ; à quatre-vingt-dix ans, je pénétrerai le mystère des choses ; à cent ans, je serai décidément parvenu à un degré de merveille, et quand j'aurai cent dix ans, chez moi, soit un point, soit une ligne, tout sera vivant. Je demande

à ceux qui vivront autant que moi de voir si je tiendrai ma parole.
Gwakyô-rôjinn-Mannji dit.

Graveur.

Egawa Tomékitchi (229). »

A la suite de ce texte étrange et émouvant, il y a les annonces des ouvrages dont les titres comportent toujours le mot « hyakou » signifiant « cent » : FOUGAKOU-HYAK-KÉI, MÉIKYÔ-HYAK-KÉI (230), IÇÔ-HYAK-KA-SENN (231), HYAK-KA-KIJOU-TSOU (232), KYÔGWA-SÔHITSOU-HYAKOU-GWANN (233), HYAKOU-JOU-HYAKOU-FOUKOU (234), GHYOKA-HYAK-KÉI (235), EMMPÔ-TCHÔTANN-IPPYAKOU-JIZAÏ-ZOUÉ (236), GHEKKA-HYAK-KÉI (237), HYAKOU-BA-HYAKOU-GHYOU (238), NÔKA-HYAK-KÉI (239) et HYAKOU-KINN-HYAKOU-JOU (240). Dans les ouvrages de Hokouçaï on voit d'ailleurs quelquefois le cachet au caractère « Hyakou ». Ce fait nous suggère, grâce au texte que l'on vient de lire, que Hokouçaï a bien voulu vivre jusqu'à l'âge de cent ans et de publier encore de nombreux ouvrages. Après ces annonces, il y a la date de la publication : « *Le troisième mois, printemps de la cinquième année de Kinoé-ouma de Temmpo* » avec les noms et les adresses des libraires.

Le mont *Fouji* qui est le sujet unissant toutes les planches de cet ouvrage se trouve entre les provinces *Sourouga*, *Kaï* et *Sagami*. C'est une montagne de formation éruptive qui est un volcan éteint. Les éruptions du mont *Fouji* eurent lieu au moins treize fois dans l'histoire. Sa hauteur atteint 3778 mètres au-dessus du niveau de la mer. Il avait été la plus haute montagne du Japon avant que l'île Formose n'ait été acquise au Japon à la suite de la guerre Sino-japonaise des années 1894-1895. Du sommet de la montagne, la vue s'étend sur treize provinces : *Hitatchi*, *Shimofouça*, *Kazouça*, *Shimotsouké*, *Awa*, *Mouçashi*, *Sagami*, *Izou*, *Kamitsouké*, *Kaï*, *Sourouga*, *Shinano* et *Tôtômi*. La forme du *Fouji* est conique, d'une rare régularité; le sommet est coupé horizontalement et les pentes des deux côtés dessinent de légères courbes vers l'intérieur. La montagne est entourée de lacs. La neige

recouvre le sommet même en été. Il y a quatre routes pour en faire l'ascension : *Ohmiya*, *Soubashiri*, *Gotemmba* et *Yoshida*. Chaque route se divise en dix étapes.

Le mont *Fouji* était lié quelquefois aux mythes. *Wakann-sannçai-zoué* (241) expose l'histoire d'un Chinois appelé Jofoukou qui est monté sur le mont *Hôrai* à l'époque de l'empereur Kôrei. Le mont *Hôrai* est identique au mont *Fouji*, ce que le compilateur de cet ouvrage ne croit pas. Dans une pièce de *nô* (242) inspirée de *Takétori-monogatari*, le mont *Fouji* est considéré comme la montagne où se trouve le médicament contre la mort. D'ailleurs, le mont *Fouji* a été le grand motif d'inspiration de la littérature et des arts japonais.

Le mont *Fouji* a marqué non seulement dans la vie artistique du Japon, mais il était devenu un symbole de sa vie morale. Dans *Shounndaï-zatsouwa* de Mouro Kyouço, on lit que Iéyaçou compara la stabilité du gouvernement à la forme du mont *Fouji*, qui devient de plus en plus large vers le bas. Vers l'année 1832, quelques années avant la publication de FOUGAKOU-HYAK-KÉI, Hokouçai écrivit un poème : *Hatchinoji no fommbari tsouyoshi natsou no Fouji*. La poésie parle de la force de la résistance du *Fouji* d'été qui forme le chiffre japonais huit.

Hokouçai voyait le mont *Fouji* de la ville d'*Edo* où il habitait. Il le regardait de la route de *Tôkaïdô* et de la route de *Kiçogaïdô*. Dans FOUGAKOU-HYAK-KÉI, le mont *Fouji* est vu de plusieurs provinces, si l'on excepte *Worannkaï-no-Fouji* (243) qui est une simple fantaisie. Mais je ne sais pas si Hokouçai est allé voir le mont *Fouji* de tous les endroits qu'il représente, et on ne sait même pas s'il est monté au mont *Fouji*. Dans FOUGAKOU-HYAK-KÉI, le *Fouji* est représenté dans toute la diversité de ses aspects. On le voit changer selon les diverses saisons et les diverses heures. Il est vu aussi dans les divers états atmosphériques, sous la neige, sous la pluie, sous la tempête ou par un temps de fort

vent, etc... Le *Fouji* est vu tantôt de loin, tantôt de près. Tantôt il est mis en rapport avec un drame terrible, comme dans *Hôéizann-shoutsoughenn* (244) et tantôt il est vu sous un angle amusant et même comique, comme dans *Fouzéi-omoshiroki-Fouji* (245). Quelquefois, il trouve place dans une composition historique, quelquefois dans la vie réelle d'un contemporain de Hokouçaï, tantôt dans le rêve. FOUGAKOU-HYAK-KÉI est une sorte de « *Manngwa* » du *Fouji*.

La plupart des planches présentent d'ailleurs des vues lointaines du mont *Fouji*. Mais dans *Taïcékiji-no-sanntchouno-Fouji* (246) la montagne est assez près, et nous voyons le cratère. Dans *Fouji-no-Foumoto* (247) nous ne voyons qu'une partie du pied de la montagne. Dans *Enn-no-oubaçokou-Fougakou-sôçô* (248), *Fouji-no-yamaaki* (249), *Soubéri* (250), *Fouji-no-mouro* et *Yaçakaïmazwari-no-Fouji* (251), nous sommes sur la montagne elle-même.

Les planches de FOUGAKOU-HYAK-KÉI présentent souvent le *Fouji* dans le décor de la vie réelle d'un contemporain de l'auteur, mais d'autres interprètent des faits historiques ou mythiques où il prend place. Dans *Konohana-sakouyahimé-no-mikoto* (252) nous sommes à l'âge des dieux, dans *Kôréi-gonenn-Foujihô-shoutsoughenn* (253) nous sommes pendant l'année 286 avant J. C., dans *Bouhenn-no-Fouji* (254) nous sommes à la quatrième année de l'ère Kennkyou (1193), *Akazawa-no-Fouji* (255) nous place à la douzième année de l'ère Annghenn (1176), dans *Hôéizann-shoutsoughenn* nous nous voyons pendant l'année 1707, etc... Ces aspects historiques ne sont pas exposés toujours chronologiquement, l'un après l'autre. Dans *Boumpenn-no-Fouji* (256) et *Bouhenn-no-Fouji* on voit un effort pour combiner les deux thèmes très différents : le thème littéraire et le thème guerrier historique.

Parmi les cent deux planches de FOUGAKOU-HYAK-KÉI, *Konohana-sakouyahimé-no-mikoto* et *Hôéizann-shoutsoughenn* ne présentent pas la figure du *Fouji*. *Youmé-no-Fouji* (527)

est le *Fouji* du rêve. *Ounéri-Fouji* (258), *Youki-no-tann-no-Fouji* (259) et *Donntenn-no-Fouji* (260) présentent la figure du *Fouji* donnée par d'autres objets : l'eau, la neige et le nuage. Dans *Taomo-no-Fouji* (261), *Haïtchou-no-Fouji* (262) et *Foushiana-no-Fouji* (263) on ne voit que des reflets du *Fouji* dans quelque surface polie.

La figure du mont *Fouji* elle-même varie beaucoup dans FOUGAKOU-HYAK-KÉI. Les pentes du *Fouji* sont quelquefois trop verticales, par exemple dans *Taki-goé-no-Fouji* (264). Dans *Boummpenn-no-Fouji* la pente droite étant plus verticale que la pente gauche, le *Fouji* semble incliné à droite. Généralement le contour du *Fouji* est dessiné avec un trait particulier fort accusé, mais quelquefois le trait particulier ne formant pas le contour, le *Fouji* paraît plus vague, plus aérien, comme par exemple dans *Akazawa-no-Fouji*, *Amioura-no-Fouji* (265), *Mouraçamé-no-Fouji* (266), etc... Généralement le *Fouji* est clair, surtout son sommet, couvert éternellement de neige. Cependant dans certaines planches on voit des silhouettes noires du *Fouji*, probablement à cause de la faiblesse de la lumière qui l'éclaire — ou de l'éclairage à contre-jour (au coucher et au lever du soleil). Dans *Oura-Fouji* (267), *Tsoutsoumi-goé-no-Fouji* (268) et *Kaï-no-Fouji-koïotoko* (269) on voit un aspect très particulier du *Fouji* : le sommet est blanc tandis que le flanc de la montagne est très noir. On voit un aspect analogue dans *Minobougawaura-Fouji* (270) de FOUGAKOU-SANNJOUROK-KÉI. N'est-ce pas un aspect très particulier du mont *Fouji*, vu du Nord ? Cependant dans *Kôshou-Izawa-no-akatsouki* (271) de FOUGAKOU-SANNJOUROK-KÉI qui présente la vue du *Fouji* prise du Nord, on ne voit pas cette particularité de la montagne.

Le véritable intérêt que présente FOUGAKOU-HYAK-KÉI est dans l'extrême variété d'inspiration. Jamais encore, ni Hokouçai, ni les autres artistes de l'estampe japonaise, n'ont assemblé dans le même livre, des aspects aussi divers unis par un même thème : à côté de l'estampe religieuse, des

scènes historiques et mythiques; à côté des représentations de la réalité la plus ordinaire, des images de rêve. Cette variété n'est pas seulement dans le sujet. Le style même des estampes change : Hokouçaï emploie ici plusieurs formules de perspective, plusieurs conceptions de l'espace, de la lumière, etc.... Si on compare les « Cent vues » aux « Trente-six vues de *Fouji* » on voit combien plus varié, plus rempli de surprises, est l'ensemble de notre ouvrage.

Cependant FOUAKOU-HYAK-KÉI n'est pas une apparition tout à fait nouvelle. En l'année 1769, longtemps avant FOUAKOU-HYAK-KÉI, Kawamura Minncétsou publia HYAKOU-FOUJI (272) livre de gravures et impressions monochromes en quatre volumes; dans cet ouvrage les aspects du mont *Fouji* sont déjà très variés; surtout dans *Noumazou* et *Soumm-pou* du troisième volume on en voit les aspects très originaux. D'ailleurs il faut remarquer que certaines planches de FOUAKOU-HYAK-KÉI ont les analogies frappantes avec d'autres ouvrages de Hokouçaï. *Dôtschou-no-Fouji* (273) du premier volume a une composition très analogue à celle de *Sôshou-hashirimizou* (274) du septième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA, paru en 1817. *Kaïcéi-no-Fouji* (275) est très analogue à *Gaïfou-kaïcéi* de FOUAKOU-SANNJOUROK-KÉI, mais dans ce premier le paysage est plus vaste. *Kaïjô-no-Fouji* (276) du deuxième volume ressemble beaucoup à *Kanagawaoki-namioura* de FOUAKOU-SANNJOUROK-KÉI; mais il y a aussi plusieurs différences :

1. Dans *Kanagawaoki-namioura* la succession de deux formes en S est le principe de la composition, tandis que dans *Kaïjô-no-Fouji* il n'y a pas de ce dessin courbe dans les lignes générales de la composition.

2. Dans *Kanagawaoki-namioura* les surfaces des vagues sont tournées dans la même direction; dans *Kaïjô-no-Fouji* la surface de la vague du premier plan et celles du second plan sont tournées dans des directions différentes, ce qui produit l'effet d'un véritable tumulte.

奥州鹽松如意圖



OHSHOU-SHIKAMA-MATSOUSHIMA-NO-RYAKOUZOU.

(Collection de l'auteur).

3. Dans *Kanagawaoki-namioura* il n'y a aucune symétrie dans la composition; ici, l'extrémité de la vague du premier plan et les gravelots créent une certaine symétrie.

4. Tandis que dans la première planche les bateaux qui se trouvent parmi les vagues ajoutent à l'effet de la perspective de l'océan, dans *Kaïjô-no-Fouji* la surface de la mer, vide de tout autre objet, est entièrement remplie de vagues.

5. *Kanagawaoki-namioura* est, enfin, un paysage de la haute mer. *Kaïjô-no-Fouji* nous présente, au fond de la planche mais assez près de nous, une rive boisée.

Au point de vue de la technique FOUGAKOU-HYAK-KÉI est le chef d'œuvre de la gravure de Hokuçai. Dans cet ouvrage les teintes d'ombre sont plus variées et plus subtiles que dans les autres suites. Dans les tirages plus récents on trouve quelquefois des planches colorées : il existe des tirages colorés en ton bleu et d'autres où la coloration du ton est brune. Dans le premier d'entre eux la couleur de l'atmosphère est bleue, et les paysages paraissent à cause de cela plus tristes. Dans le tirage en ton brun, certaines parties des planches authentiques du premier tirage sont supprimées, et certains détails sont ajoutés. Grâce à cette coloration en ton brun, les paysages deviennent généralement plus gais; mais quelquefois ils perdent la fraîcheur, par exemple dans *Mouçashino-no-Fouji* (277) du troisième volume.

Dickins a publié dans son *Fugaku Hyaku-kei* la description de toutes les planches et les traductions des préfaces. Je corrigerai simplement ici quelques erreurs que l'on trouve dans son ouvrage. D'abord la lecture du titre indiqué dans la page gauche de la deuxième planche du troisième volume n'est pas « *Norétou-hennkéi-no-Fouji* » mais doit être lue « *Yashou-ennkéi-no-Fouji* » (278); la lecture du titre de la douzième planche du même volume n'est pas « *Kotsou-rako-no-Fouji* » mais doit être « *Worannkai-no-Fouji* » comme l'indique *Wakann-sannçai-zoué*; le paysage du rocher de *Kaïhinn-no-Fouji* (271) n'est pas à *Enoshima* mais dans la

province *Izou*, comme le prouve l'inscription de l'estampe de Hiroshighé. Mais l'erreur la plus grave de Dickins se trouve dans la description de *Akazawa-no-Fouji* du troisième volume. Dickins écrit : « *C'est une sorte de frontispice représentant une lutte entre deux célèbres lutteurs appelés Matanogoro Kounihiça et Kawazouçabourô Soukéyoçou qui demeuraient dans le quartier de Edo connu comme Akazawa* ».

Ce sujet est en vérité une histoire de *Soga Monogatari* (280) représentant la lutte de Kawazou et de Matano au sommet du passage de *Kashiwa*, sujet très important dans l'iconographie héroïque du Japon. L'annexe est consacré à la discussion de ce problème.

La lutte de Matano et de Kawazou a eu lieu dans la province *Izou*. Cette province est écartée du mont *Fouji* par la province *Sourouga* : la lutte n'a pas eu lieu ni sur le mont *Fouji* ni au pied du *Fouji*. La figure du *Fouji* d'*Akazawa-no-Fouji* ne s'explique par rien ; on voit bien le *Fouji* de la province *Izou*, mais il est loin — comme dans le triptyque de Shounnshô. Ici, nous sommes tout près du sommet de la montagne. Le caractère abstrait de la composition indique qu'il ne s'agit pas, dans notre cas de localiser la scène.

MANNJI-Ô-SÔHITSOU-GWAFU (281)

MANNJI-Ô-SÔHITSOU-GWAFU est un livre haut de 223 mm. et large de 155. D'après l'indication de la fin de l'ouvrage, il est paru au commencement du printemps de la quatorzième année de Temmpo (1843). Le nom de Hokouçai est inscrit sous la forme : *Saki-no-Hokouçai-Mannji-ô*, et le nom du graveur est Souzouki Ejirô. Comme le mot du titre « *Sôhitsou* » l'indique, les dessins de cet ouvrage sont en cursive. Le premier mot « *Sô* » de « *Sôhitsou* » vient du nom d'un des styles de la calligraphie chinoise et japonaise. Les Japonais classent les styles de leur calligraphie en trois catégories, basées sur trois principes : « *Shinn* », « *Ghyô* » et « *Sô* ». « *Shinn* » signifie « la vérité » ; c'est le style où la forme est la plus habituelle et normale. « *Ghyô* » signifie « aller » ; c'est le style un peu plus fantaisiste et courbé que « *Shinn* » ; les traits y sont plus simplifiés et souvent plus courbés. « *Sô* » signifie « l'herbe » ; c'est le style encore plus arbitraire et courbé que « *Ghyô* » et encore plus différent de « *Shinn* » : les caractères écrits dans ce style qui, grâce à la courbure des lettres, peut être comparé à la cursive européenne, étant très transformés, sont souvent difficiles à lire. Ces trois principes de la calligraphie peuvent être appliqués aussi à la peinture. Dans la peinture japonaise le style *shinn* se trouve surtout dans l'école *Kanô* et le style *ghyô* ou *sô* dans les *kakémonos* à l'encre de chine de l'école *bounninngwa*. Comme dans la calligraphie, le style *shinn* comporte une représentation exacte des contours des objets, tandis que le style *ghyô* et plus encore le style *sô* consistent en la simplification, la suppression ou la transformation considérable des contours. Dans le style *sô* la trace du pinceau ne fait plus les contours des objets, ne dessine pas rigoureusement les éléments de

la forme des objets, mais elle présente d'une façon assez indépendante ses propres effets; ce sont souvent des vastes taches d'encre ou des lignes qui coulent vigoureusement, des touches que l'on dessine en fonction de leur propre forme et, comme dans la calligraphie, la direction de ces taches est souvent courbée. Le style *sô* est un style de la liberté de touche et aussi un style du dessin peint avec beaucoup de liquide. Il est tout à fait exceptionnel de voir dans les gravures de Hokouçai les dessins exécutés dans le style *sô* comme c'est le cas de ceux de MANNJI-Ô-SÔHITSOU-GWAFOU. Tous les dessins de l'ouvrage ne sont pourtant pas pareils. Dans *Séijo-harou-no-akébono* (282) représentant une femme noble à côté d'un prunier, on voit deux différents styles de dessin associés : cela est surtout visible aux cheveux, à la figure et à l'éventail que la femme tient dans la main; les traits y sont menus, minces et sans vigueur et ils cernent très étroitement et très exactement les formes, tandis que le dessin du prunier, libre et vigoureux, est en accord avec le style de l'ouvrage.

Dans ce livre il n'y a que deux planches qui présentent des paysages proprement dits. L'un est indiqué « *Banntô-no-sannçoui* » (283). C'est un vaste paysage d'un village du bord de l'eau; chaque ligne et chaque touche a quelque chose de rugueux et de rude; aucun objet n'a sa forme parfaite, les lignes semblent obéir à une calligraphie qui leur est propre, des masses constituées par quelques lignes grossièrement formées figurent les toits des maisons, et un groupe de courtes lignes irrégulières représente un arbre; aucun contour qui soit pur et parfaitement adapté à l'objet, aucun axe ni ordre visible dans le dessin des arbres. Le paysage est un assemblage de touches. Si on ne regarde pas avec réflexion et attention, il est impossible de deviner que les maisons du côté droit sont érigées sur un rocher, car le rocher n'est qu'un espace recouvert de touches semblables au feuillage des arbres. Ici nous sommes près de la

technique de Turner et des impressionnistes. Cependant chez Turner et chez les impressionnistes, chaque touche est une tache de couleur, s'associe aux autres et brille par le contraste. Ici l'assemblage est noir, sobre, comme s'il demeurerait fidèle à la modestie de l'esprit de l'Extrême-Orient. Comparé aux dessins des impressionnistes — de Van Gogh par exemple, ou aux eaux-fortes impressionnistes de Pissaro, qui sont aussi en blanc et noir — on voit bien cette différence : l'art de ces artistes tend vers la couleur et l'atmosphère et non vers cette sobre calligraphie de touches. L'autre paysage de cet ouvrage est *Settchou-no-shoukô* (284). C'est une vaste vue neigeuse de la surface de l'eau. Au premier plan, au milieu, il y a un saule; au deuxième plan se trouve un bateau et des oiseaux survolent la surface, au troisième plan on voit à droite un coin de rive. Tout est d'une extrême simplicité.

Cet ouvrage a été édité en plusieurs tirages différents. On peut les classer en deux séries : l'une est appelée SHOSHINN-GWAKANN (285) et l'autre est appelée MANNJI-Ô-SÔHITSOU-GWAFOU. Les dates des publications et les graveurs de ces deux tirages sont pareils, mais l'éditeur du premier est Hirabayashidô et celui du second est Kinnkôdô.

SHOSHINN-GWAKANN est un tirage monochrome. Au frontispice de cet ouvrage il y a l'indication « *Séimiyô-gwai* (286) ». Toutes les planches de SHOSHINN-GWAKANN se retrouvent dans MANNJI-Ô-SÔHITSOU-GWAFOU, mais plusieurs planches de ce dernier recueil manquent dans SHOSHINN-GWAKANN; l'ordre des planches est aussi différent. Dans SHOSHINN-GWAKANN, en dehors du tirage noir, le gris est beaucoup moins employé que dans MANNJI-Ô-SÔHITSOU-GWAFOU; par exemple dans *Môçô* de ce dernier, il y a des nuages largement étendus qui n'existent pas dans le premier, et dans *Banntô-no-sannçoui* et dans *Settchou-no-shoukô* de ce dernier il y a des lignes horizontales grises sur les vastes surfaces de l'eau qui ne se trouvent pas dans les planches

du premier. D'ailleurs une différence très remarquable existe entre les deux tirages dans la planche représentant un lion au milieu de la pluie : dans SHOSHINN-GWAKANN les taches sur le corps du lion sont plus grandes et les lignes de la pluie sont plus courtes et plus verticales que dans MANNJI-Ô-SÔHITSOU-GWAFU.

La différence des tirages existe même dans SHOSHINN-GWAKANN; on peut trouver encore deux subdivisions à l'intérieur de ce tirage. Nous examinerons ci-dessous les différences de ces deux tirages de SHOSHINN-GWAKANN en désignant l'un par la lettre A et l'autre par la lettre B :

1. Le nombre des planches des deux tirages est le même mais l'ordre des planches est différent.

2. Dans A au début de l'ouvrage il y a une phrase en chinois de Shôchô Soui-ô. Celle-ci n'existe pas dans B, et elle existe aussi dans MANNJI-Ô-SÔHITSOU-GWAFU.

3. Dans A, au commencement de l'ouvrage il y a une liste de titres des planches. Celle-ci n'existe pas dans B.

4. Dans B au commencement de l'ouvrage il y a l'indication suivante dans un cadre formé d'aiguilles de pin :

Saki-no-Hokouçai-Mannji-ô-hitsou.

Shoshinn-gwakann

Le printemps de Mizounoto-ou, édité par Hirabayashidô.

Cette indication n'existe pas dans A.

5. Dans A le fond de *Fouou-no-také* (287) est blanc, tandis que dans B il est gris. Dans MANNJI-Ô-SÔHITSOU-GWAFU il est aussi gris comme le tirage B de SHOSHINN-GWAKANN; mais ici sur le fond gris il y a des minces traits blancs obliques de la pluie qu'on ne voit pas dans le tirage B de SHOSHINN-GWAKANN.

Donc les deux tirages de SHOSHINN-GWAKANN diffèrent également de MANNJI-Ô-SÔHITSOU-GWAFU; mais à plusieurs points de vue, notamment celui que nous avons examinés ci-dessus sous 2°, le tirage A se rapproche plus de MANNJI-

Ô-SÔHITSOU-GWAFOU; mais à d'autres points de vue, ainsi celui exposé au paragraphe 5, c'est le B qui s'approche plus de MANNJI-Ô-SÔHITSOU-GWAFOU.

Les différences du tirage existent aussi dans MANNJI-Ô-SÔHITSOU-GWAFOU. L'un est un tirage monochrome tandis que l'autre est un tirage coloré. L'ordre des planches est différent. Dans le tirage en couleur on voit les tons brun, bleu, vert, jaune, rouge et violet. Toutes les planches sont colorées, excepté *Fouou-no-také*. Cependant le ton noir est le principal, et les couleurs ne jouent qu'un rôle accessoire. Les dessins noirs et gris sont pareils à ceux de MANNJI-Ô-SÔHITSOU-GWAFOU. Cependant il y a quelques changements; par exemple, dans *Banntô-no-sannçoui* la grande partie des lignes horizontales de la surface de l'eau sont supprimées et la surface de l'eau est uniformément bleue. En outre quelques détails y sont ajoutés; par exemple la surface ronde et blanche de la lune dans l'espace bleu du ciel de *Môçô-tchikou* (288), le soleil rouge de *Gounntchô* (289), les flocons de neige dans le ciel sombre de *Settchou-no-shoukô*, etc..... Ce tirage en couleurs n'est qu'une vulgarisation de l'art de MANNJI-Ô-SÔHITSOU-GWAFOU en monochrome.

KIÇOGAÏDÔ-HOKOUÇAÏ-EDÉHONN (290)

KIÇOGAÏDÔ-HOKOUÇAÏ-EDÉHONN est un ouvrage en deux volumes d'un format semblable à celui de TÔKAÏDÔ B. Les planches sont monochromes et elles se présentent en largeur. Cet ouvrage est paru seulement après la mort de Hokouçaï. *Kiçogaïdô* est une route de *Edo* à *Kyôto* en passant par les montagnes. Les estampes représentant *Nihommashi* et *Kyôto* ont la largeur doublée; et exceptionnellement *Kouçatsou* est représenté deux fois : dans l'une des versions de cette station on voit l'intérieur de l'auberge, et dans l'autre une maison de *oubagamotchi*. Les paysages sont toujours animés par des personnages. La plupart des planches représentent des sites connus; mais on ne voit pas toujours les paysages. Les sujets sont parfois historiques ou légendaires. Dans cette suite du voyage, on voit quelquefois deux voyageurs qui évoquent Kitahatchi et Yajirô de *Tôkaïdôtschou-hizakourigé* de Ikkou. L'espace vide donne, dans cette série, un effet original et inattendu à la composition, comme dans TÔKAÏDÔ B; *Foumikaké-outchou-no-kéi* (291) représentant deux voyageurs dans la pluie ressemble particulièrement à *Ejiri* de TÔKAÏDÔ B. Mais le dessin de cet ouvrage est très différent de ce dernier : il est vigoureux et manque de délicatesse. D'ailleurs l'influence de Hiroshighé ou de Eicenn sur les dessins de KIÇOGAÏDÔ-HOKOUÇAÏ-EDÉHONN est possible.

ILLUSTRATIONS DES ROMANS

Parmi les ouvrages de Hokouçai les illustrations des romans sont particulièrement abondantes. On peut classer celles-ci approximativement en trois catégories.

La première est celle des *kibyôshi*. « *Kibyôshi* » signifie « *la couverture jaune* »; le format de ce genre de livre est généralement très petit; par exemple JIDÔ-MONNJOU-OÇANA-KYÔKOUNN (292) n'a que 172 mm. de haut et 125 mm. de large. Le texte et les images se trouvent sur toutes les pages sans être séparés par des cadres. Le paysage n'existe que rarement et ne joue qu'un rôle accessoire. Quelquefois Hokouçai écrivit lui-même les romans « *kibyôshi* » et les illustra en même temps. Hokouçai illustra des « *kibyôshi* » depuis vers 1789 jusqu'à environ 1811.

La deuxième catégorie serait formée par l'illustration des romans en dehors des « *kibyôshi* ». Celle-ci ne commence qu'à partir de l'environ 1805. Les livres ont généralement environ 225 mm. de haut et 156 mm. de large. Le dessin y est plus varié et le paysage a plus d'importance.

Cependant Hokouçai cessa vers 1815 d'illustrer des romans d'un sujet intime ou sentimental, et il s'adonna uniquement à l'histoire héroïque. Dans SHIMPENN-SOUIKO-GWADENN (293), paru depuis 1807 jusqu'en 1828, on voit le dessin et la composition plus dramatiques et plus variés grâce au sujet héroïque et grandiose du roman. SHIMPENN-SOUIKO-GWADENN est une traduction d'un roman historique chinois comportant quatre vingt dix volumes, dont les premiers dix sont de Kyokoutéi Bakinn et les autres de Takai Rannzann. M. Gillet possède un tirage original du premier volume de cet ouvrage : dans la cinquième planche, excepté les feux, l'espace entier est gris, et dans la dernière planche on voit des

figures des démons dans l'espace bistre. Depuis le cinquante-septième volume jusqu'au soixantième volume on voit dans les planches l'indication : « les trois planches du volume ont été dessinées pendant la maladie ». Cette indication est très importante au point de vue de la biographie de Hokouçaï, et il semble qu'elle n'ait pas été remarquée par les historiens. Après SHIMMPENN-SOUIKO-GWADENN, Hokouçaï illustra aussi EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI (294), SHAÇONN-GOÏTCHIDAÏKI-ZOUÉ (295) et le troisième et le quatrième volumes de EHONN-SAÏYOU-KI (296). Les sujets de ces ouvrages sont exotiques, continentaux, et se prêtent à une composition d'aspect grandiose, par exemple dans la planche du dixième volume de la sixième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI représentant la destruction de l'échafaudage. JINN-GOU-KÔGÔ-SANNKANN-TAÏJI-ZOUÉ (297) est paru en 1841 ; cet ouvrage a un format de 249 mm. de haut et 170 mm. de large et diffère par là des autres éditions des romans japonais.

ILLUSTRATIONS DES OUVRAGES MORAUX ET POÉTIQUES

En dehors des illustrations des romans, Hokouçaï publia plusieurs livres d'images d'un sujet moral ou d'un contenu poétique, surtout à l'époque Teminpo. Parmi ceux-ci, nous examinerons seulement ceux qui intéressent notre étude du paysage.

EHONN-TÉIKOUNN-OHRAÏ (298) est paru en 1828 en trois volumes. Chaque volume a 227 mm. de haut et 158 mm. de large. Le texte est écrit avec les grands caractères en cursive. La diversité de la composition du texte et des illustrations donne un caractère particulier et pittoresque à cet ouvrage. La planche représentant une scène devant la chapelle bouddhique nous montre une extraordinaire conception de l'espace : la foule des visiteurs en bas et les immenses lanternes suspendues en haut sont liées par la grande colonne verticale du milieu; nos yeux étant juste au milieu de la hauteur, nous voyons la foule sous nos yeux et les lanternes au-dessus de nos yeux, c'est une représentation très particulière de l'espace. Il est remarquable de trouver partout dans cet ouvrage les noms et l'insigne de l'éditeur Eijoudô.

EHONN-WAKANN-NO-HOMARÉ (299) est un volume de 230 mm. de haut et 162 mm. de large. Dans la dernière planche on voit l'indication :

« *Voyageur dans la province de Izou, Saki-no-Hokouçaï-aratamé-Gwakyô-rôjinn-Mannji dessine.*

L'âge de soixante-six ans. »

Il existe deux tirages de cet ouvrage : dans l'un il n'y a que le ton noir et dans l'autre, en dehors du noir, il y a aussi le ton gris; les planches de cet ouvrage présentent quelquefois des compositions remarquables. Il est curieux de voir une continuité de l'action dans deux planches en hauteur juxta-

posées sur deux pages : dans la première on voit Matano-no Gorô qui vient de jeter une grosse pierre, tandis que dans la planche suivante on voit Sanada-no-Yoïtchi, qui ayant attrapé la pierre, tente de la rejeter. C'est une succession de moments dramatiques qu'on voit dans les deux planches en hauteur qui se succèdent verticalement ; mais pour que le rapport des deux personnages soit réel, la deuxième planche doit être placée au-dessous et un peu à gauche de la première.

TÔSHICENN-EHONN (300) se compose de dix volumes (haut. 226 mm. et larg. 159 mm.) dont les cinq premiers sont les poèmes en vers de cinq pieds et les autres sont les poèmes en vers de sept pieds. Les cinq volumes des poèmes en vers de cinq pieds sont parus entre 1832 et 1833 et les autres sont parus en 1836. Les sujets sont toujours chinois. Dans les premiers quatre volumes des poèmes en vers de cinq pieds, la plupart des illustrations occupent une page, tandis que dans les autres la plupart occupent deux pages entières ou plus d'une page. Les dessins sont généralement fins, mais parfois larges et vigoureux. Dans une planche du deuxième volume des poèmes en vers de cinq pieds, on voit le palais du mirage à la surface de l'eau, au centre de la planche. La mer est vue d'en haut, il n'y a pas d'horizon et on n'y rencontre aucune terre, aucun bateau et aucun personnage. Les nombreux petits points qui entourent le palais du mirage, présentent l'aspect d'une île irréaliste. Dans une planche du cinquième volume des poèmes en vers de cinq pieds, on voit au premier plan un bateau, et au deuxième plan des rochers de la rive de l'autre côté. Les parties basses de ces derniers n'étant pas représentées, le paysage est plus suggestif. Il est curieux de remarquer dans la neuvième planche du troisième volume des poèmes en vers de sept pieds qu'on voit la pluie de l'autre côté de la galerie et qu'on ne la voit pas du côté où est placé le spectateur. L'ouvrage montre des aspects assez variés du paysage chinois, quoique Hokouçaï ne l'ait pas connu directement.

RECUEILS DE DESSINS

Parmi les recueils des dessins de Hokouçai le plus important est HOKOUÇAI-MANNGWA (301). C'est un ouvrage de quinze volumes de 226 mm. de haut sur 157 mm. de large. Les dessins sont colorés par le ton gris et brun. Le premier volume est paru à la onzième année de Bounnka (1814), et la publication des autres se poursuivit jusqu'au quinzième; mais le quatorzième et le quinzième volumes sont des assemblages des dessins de Hokouçai, recueillis après sa mort. La plupart des dessins du quinzième volume sont des copies de ceux de SHOUGWA-ITCHIRANN (302) : on copia plusieurs détails, on les composa de nouveau sur un bois différent. Quant au onzième volume, M. Yoshino croit qu'il est paru dans les quatre premières années de Temmpo. Si c'est ainsi, comme le dixième volume est paru en 1819, il faut supposer un intervalle d'au moins dix ans, entre ces deux volumes. Malgré la longue durée de la publication on ne trouve pas d'évolution remarquable du style dans cet ouvrage. Le paysage dans HOKOUÇAI-MANNGWA est représenté tantôt comme une étude, tantôt comme une œuvre achevée. Le paysage du rocher et de l'eau est particulièrement nombreux et souvent on voit un assemblage des objets du paysage de diverses façons : montagnes, arbres, maisons, ponts, bateaux, etc..... Ce recueil de divers objets est une nouveauté dans la peinture japonaise, mais il existait déjà dans la littérature japonaise; par exemple Séi, shônagonn (303) exposa dans son *Makoura-no-sôshi* diverses montagnes, divers pics, diverses plaines, diverses villes, etc... D'ailleurs la façon d'exposer ensemble des objets variés est probablement une imitation des planches du traité chinois de la peinture de Tch'ennsinpa.

SHOUGWA-ITCHIRANN est un volume haut de 224 mm. et large de 165 mm. Il est paru à la première année de Bounncéi (1818). Les planches sont colorées par les tons vert, brun, bleu et gris. Plusieurs planches représentent des paysages.

DENNSHINN-GWAKYÔ (304) est le tirage monochrome de SHOUGWA-ITCHIRANN. Il est paru à la première année de Bounncéi (1818). Seulement quelques planches sont ajoutées à celles qui se trouvaient déjà dans SHOUGWA-ITCHIRANN.

HOKOUÇAÏ-GWASHIKI (305) est un ouvrage en un seul volume haut de 258 mm. et large de 180 mm. La date de l'introduction est la première année de Bounncéi (1818). Les tons employés sont le noir, le gris et le brun. On voit souvent la trace du frottement dans les espaces gris. Les paysages sont assez nombreux dans cet ouvrage.

HOKOUÇAÏ-SOGWA (306) est un ouvrage en un seul volume également qui a 225 mm. de haut et 173 mm. de larg. Il est paru à la troisième année de Bounncéi (1820). Les tons employés sont le noir, le gris et le brun. Les paysages sont également assez nombreux dans cet ouvrage.

HOKOUÇAÏ-GWAFU (307) est un ouvrage en trois volumes qui a 225 mm. de haut et 157 mm. de large. L'ouvrage est coloré en ton brun et en ton bleu. La plupart des dessins sont des reproductions de ceux de HOKOUÇAÏ-SOGWA et HOKOUÇAÏ-GWASHIKI. Les parties extérieures de ces derniers sont supprimées et les dessins sont placés dans des cadres plus petits; ils sont mutilés et non pas réduits à une échelle plus petite.

HOKOUÇAÏ-SHASHINN-GWAFU (308) est un ouvrage en un volume, haut. de 250 mm. et large de 170 mm. Il a paru à la onzième année de Bounnka (1814). La dernière planche seule nous présente un paysage. C'est un vaste paysage du bord de l'eau, couvert de neige. Le paysage est fin, grâce aux taches vertes dans l'espace blanc.

IPPITSOU-GWAFU (309) est un volume de dessins colorés en ton bleu, brun-clair et terre d'ombre. L'ouvrage est

paru à la sixième année de Bounncéi (1823). Les dessins présentent une extrême simplification des formes. Un paysage comme *Käihinn-no-açahi* (310) nous montre la fraîcheur et la sérénité du matin du bord de la mer, grâce à la simplicité des dessins et des tons.

IPPITSOU-EHONN (311) est un ouvrage en un volume haut de 182 mm. et large de 121 mm. Il est probablement paru en 1842. La grande partie des dessins est inspirée de IPPITSOU-GWAFOU. Les dimensions des paysages de IPPITSOU-GWAFOU sont diminuées. Les tons sont les mêmes que ceux de IPPITSOU-GWAFOU, mais le bleu est plus foncé et il n'y a pas de terre d'ombre.

FEUILLES INDÉPENDANTES GRAVÉES

Les estampes isolées, sur feuilles indépendantes, de Hokouçai sont nombreuses. Elles constituent quelquefois des suites qui ne diffèrent des livres que parce qu'elles ne sont pas reliées. Beaucoup d'entre elles sont des « *Sourimono* » c'est-à-dire des estampes à offrir en cadeau. Le format de ces estampes est très varié. Quelquefois il est rectangulaire et en largeur et elles sont disposées en des sens différents, l'image et la série des poèmes occupant chacune une moitié de la largeur. Il existe beaucoup de *sourimono*s de Hokouçai de l'époque, pendant laquelle il signait Sôri. Ceux-ci sont souvent finement colorés, l'espace vide de la surface blanche du papier donne l'effet inattendu à la composition, et les taches noires grossières dominent le paysage en couleurs. Notre planche XIII représente deux *sourimono*s de Hokouçai assez originaux.

Parmi les innombrables paysages sur feuilles indépendantes gravées, je noterai seulement ceux qui sont importants, rares ou mal connus.

Jôshou-Myôghiçann (312) de la série de SHÔKÊI-KIRANN (313), la planche qui représente la vue de la traversée sur le lac *Sourwa* glacé, et celle avec le pont *Sarouhashi* sont des pièces particulièrement connues et importantes.

La série des estampes cotées Od. 175 au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale est assez particulière. Elle est composée de douze planches. Les cachets rouges de diverses formes sont très caractéristiques dans cette série. Dans un de ces cachets le nom « Hokouçai » est écrit en *hiragana* dans un cadre rectangulaire courbé et orienté dans un sens différent de celui de la planche.

TÔTO-JOUNI-KÊI (314) est une série d'estampes du petit



1. - Sourimono signé « *Hokouçai-égakou* ».
(Collection Vignier).



2. - Sourimono signé « *Gwakyôjinn-Hokouçai-égakou* ».
(Collection Vignier).

format en largeur (haut 116 mm. et large 174 mm.). L'indication « *Tôto-jouni-kéi* » et celle du paysage de chaque planche se trouve au coin droit en haut. Les planches sont colorées en tons rouge, jaune, vert, bleu, violet et gris. Dans *Ryôgokou* on voit la signature « *Hokouçai-égakou* » et dans *Mimégouri* on voit la signature « *Shounntéi-égakou* ». Cette série est par conséquent dûe à la collaboration de Hokouçai et de Shounntéi. Je me demande si Hokouçai, après avoir quitté son maître Shounnshô, n'a pas encore travaillé avec Shounntéi, qui est un des élèves de ce dernier.

La planche XVI, 1 de notre livre est une estampe haute de 198 mm. et large de 267 mm. C'est le paysage d'une route, finement coloré en tons jaune, vert, bleu, rouge, brun, violet et gris. La composition est très oblique et on voit un poème de Ghyôtschi dans l'espace vide. Je possède une autre estampe de cette série où l'on voit également la signature. « *Hokouçai-aratamé-Tamékazou-hitsou* » et un poème de Ghyôtschi. Cette planche représente la vaste vue de la traversée d'un fleuve.

Il existe deux séries de huit vues du lac *Biwa* du format moyen, en hauteur. L'un a la hauteur de 232 mm. et la largeur de 171; il y a la signature « *Hokouçai-égakou* », l'indication « *Shimmpann-Ohmi-hak-kéi* » (315) à droite en haut et l'indication du sujet de chaque paysage, écrite horizontalement en haut et au milieu en caractères plus grands; les planches sont joliment colorées par les tons bleu, rouge, jaune, vert, violet et gris; les nuages décoratifs horizontaux rouges et violets jouent un rôle important. L'autre série (haut, 232 mm. et larg. environ 175 mm.) possède des planches signées « *Hokouçai-égakou* », avec le cachet de l'insigne de l'éditeur Icéya Rihéé et, en haut, se trouve l'indication de chaque paysage, accompagnée d'un poème; les planches sont colorées en jaune, vert, bleu, rouge, brun, violet et gris; mais la tonalité est plus sobre que celle de la série précédente.

Notons encore la série SAMMBENNTENN (316) (haut. 144 mm. et larg. 178 mm.) — voir la planche XX, 2 — et *Soumidagawa-no-aki-no-tsouki* (317) (haut 128 mm. et larg. 187 mm.) reproduite planche XX, 4 de cet ouvrage. Cette dernière est une planche d'une série des vues de *Edo*; les contrastes forts des tons rouge et vert dans l'espace blanc sont remarquables.

Ailleurs, le paysage est toujours important dans les séries de TCHOUSHINNGOURA (318), par exemple dans le triptique signé « *Shounnrô-égakou* » représentant la scène de l'attaque de la maison de Kira, et qui est une pièce rare.

CARTES GÉOGRAPHIQUES

Les paysages géographiques de Hokouçai sont peu nombreux et on en connaît très peu d'exemplaires. Selon M. Inooué les planches géographiques des routes de *Tôkaïdô* et de *Kiçogaïdô* sont parues à la première année de Bounncéi (1818), la planche représentant les îles de *Matsoushima* a été probablement publiée à la septième année de Bounncéi, et la planche géographique des provinces *Shimofouça*, *Kazouça* et *Awa* est probablement de la même année que la carte de la Chine, c'est-à-dire de l'onzième année de Temmpo (1840) (319). Comme il y a l'indication de l'âge de Hokouçai, il est certain que cette dernière est parue à cette date, mais j'ignore pour quelles raisons M. Inooué attribue ces dates précises aux autres planches géographiques de Hokouçai.

Toutes ces planches sont les vues à vol d'oiseau. OHSYOU-SHIOGAMA-MATSUSHIMA-NO-RYAKOUZOU (320) est encore assez près du paysage proprement dit, mais les autres ne comportent presque que des indications géographiques.

Les cartes des routes de *Tôkaïdô* et de *Kiçogaïdô* sont particulièrement semblables. La première (haute de 430 mm. et large de 576) et la seconde (haut. 420 mm. et larg. 560 mm.) sont toutes les deux munies de cachets de Hokouçai dans les coins en bas. Ces cachets sont tout à fait identiques; dans un cadre rectangulaire on lit « *Katsoushika-saki-no-Hokouçai-Taïto* » et, au-dessous, « *Taïto* » écrit en *hiragana*. Les montagnes sont vertes à l'exception du mont *Fouji* brun, les chemins sont colorés en brun. Les indications des endroits sont partout et surchargent la planche. Dans la planche de *Tôkaïdô*, *Edo* est au coin droit en bas, et *Kyôto* est à droite et en haut, dans celle de *Kiçogaïdô*, *Edo* est dans

le coin inférieur gauche et *Kyôto* au milieu et en haut. Les inexactitudes sont nombreuses dans les rapports des dimensions des lieux et dans les distances; certaines de ces inexactitudes sont frappantes (321) : d'après ces cartes il est beaucoup plus près d'aller de *Edo* à *Nagoya* que jusqu'au mont *Fouji*, et le lac *Souwa* est beaucoup trop près du lac *Biwa*.

La carte géographique des provinces *Shimofouça*, *Kazouça* et *Awa* a 388 mm. de hauteur et 524 mm. de largeur. Elle est analogue à celles de *Tôkaïdô* et de *Kiçogaïdô*, quoique la mer soit légèrement colorée en ton bleu. Les faussetés des rapports des dimensions des objets et l'inexactitude des distances entre les lieux sont aussi remarquables. A la partie supérieure on lit horizontalement, « *Sôbô-kairikou-shôkéikirann* » (322). Cependant la carte représente, en principe, la péninsule de la province *Sagami*, et la péninsule des provinces *Kazouça* et *Awa* ne montrent que ses côtes d'Ouest. Dans un cadre du côté gauche on lit l'indication :

« *La carte des régions d'Est, partie postérieure.*

Cette carte est faite en but de représenter réellement les endroits célèbres, les temples et les stations thermales des huit provinces.

Kôshodô

Edité en collaboration

Sôjakoudô

Katsoushika-saki-no-Hokouçaï-Taïto-égakou ».

D'après cette indication, cette carte comprend la partie postérieure des régions de l'Est; il doit donc exister la partie antérieure de la carte. Je crois que c'est elle qui représente la péninsule des provinces *Kazouça* et *Awa* elle-même. D'ailleurs d'après cette indication, l'éditeur semble avoir voulu exécuter une série de cartes géographiques, non seulement des provinces de *Shimofouça*, *Kazouça* et *Awa*, mais de toutes les huit provinces de la région de l'Est.

La carte géographique de la Chine est aussi grande que

les précédentes. A gauche, dans un cadre rectangulaire, on lit « *Bôô-ryokyakou, Gwakyô-rôjinn-Mannji, yowai-hatchijouitchi* (323), ce qui date cette carte de la onzième année de Temppo (1840). Plus bas, dans un autre cadre, on voit l'indication du nom du graveur Egawa Senntarô et de celle de l'éditeur Séiounndô. Cette carte est aussi arbitraire au point de vue de l'exactitude géographique et on y trouve les mêmes inexactitudes dans les rapports des dimensions des objets. Les lignes verticales des montagnes rendent l'espace de cette carte différent de ceux que nous avons vu précédemment. Le nom *Worannkaï* qu'on trouve dans le troisième volume de FOUGAKOU-HYAK-KÉI comme celui d'un endroit de la Corée se trouve ici au nord des grandes murailles, peut-être dans la Mongolie intérieure. Mais il faut observer qu'à la fin des trois caractères, le caractère « Kaï » signifiant « la province » est ajouté.

OHSYOU-SHIYGAMA-MATSOUSHIMA-NO-RYAKOUZOU est une planche de 450 mm. de haut sur 544 mm. de large. Au centre, à la partie supérieure de la planche, on lit horizontalement « *Ohshou-Shiogama-Matsoushima-no-ryakouzou* ». La planche est signée « *Saki-no-Hokouçai-Tamékazou-hitsou* » et au-dessous de la signature il y a un cachet « *Motomé-ni-yorité-outsouçou* » (324). Le paysage est vu d'en haut et rempli par des indications de toutes sortes, mais on voit ici l'horizon, ce qui n'existe pas dans les cartes géographiques précédentes. Les nuages horizontaux se développent des deux côtés sur la terre et, au centre de la composition, on voit la vaste surface de la baie sur laquelle environ soixante-dix îles sont représentées avec l'indication de leurs noms. L'eau est bleue, la terre est verte et les nuages sont bruns; ces couleurs sont beaucoup plus fines que dans les cartes géographiques proprement dites.

KOUMIAGHÉ-TÔRÔÉ (325)

Je possède quelques curieuses estampes en couleurs par Hokouçaï; elles ont 254 mm. de haut et 378 mm. de large. Ce sont des jouets d'enfant. Des objets sont représentés morceaux par morceaux pour qu'on les découpe et qu'on reconstruise un aspect d'ensemble. Ces objets sont représentés en tons jaune, rouge, bleu, vert, brun, violet et orange sur le fond blanc de la surface du papier. Deux planches sont des sujets de bataille, et on voit l'indication hors de la marge : « *Shimmpann-Ishiyama-gaccenn* (326), *koumiaghé-tôrôé*. » Une autre planche représente l'enceinte du temple, *Ohji-Inari* : des hommes nus se baignent près de la cascade. A gauche en bas, hors de la marge, on voit le nom de l'éditeur « *Izoumiya* ». Les deux autres planches représentent un établissement de bains; dans une de ces deux planches on voit la signature « *Hokouçaï-égakou* » et l'indication « *l'éditeur Maroumonn* ». Je ne sais pas quelle est la date de ces planches fort originales et en tout cas très rares dans l'œuvre de Hokouçaï.

PEINTURES À LA MAIN

Les peintures à la main de Hokouçai sont beaucoup plus rares que les ouvrages gravés d'après ses dessins. Cette partie de l'activité de notre maître est presque ignorée en Europe. Pourtant la peinture signée « *Katsoushika-Hokouçai* » et représentant un vaste paysage de pêche à la marée basse, est une œuvre déjà bien connue (327). Il existe une autre peinture représentant aussi la pêche à marée basse, signée « *Gwakyô-rôjinn-Hokouçai-égakou* (328) »; on y voit, au premier plan, deux femmes et un enfant à côté d'un bateau; ici le paysage est moins important que dans la peinture précédente.

La planche XXIV de notre ouvrage est un *kakémono* haut de 1 m. 33 et large de 0 m. 75. Il n'y a pas de signature de Hokouçai; mais sur le cadre, au revers de la peinture se trouve une inscription « *Hokouçai-hitsou, Wa-sannçoui-no-zou* (329) ». Le paysage est coloré en tons bleu, brun et vert. Malgré l'indication du titre, les arbres sur le rocher sont d'espèces exotiques. Quoique la signature manque, quand on regarde ce bateau, ces maisons, puis ces arbres, il devient incontestable que l'ouvrage soit de Hokouçai. D'ailleurs, étant donné que la peinture paraît être une esquisse, malgré ses dimensions, et qu'elle devait servir de *kakémono*, la signature de l'auteur ne doit pas y exister.

La planche XXIII, 2 est un croquis haut de 211 mm. et large de 239 mm. légèrement coloré en tons bleu et brun. Il n'y a pas non plus de signature, mais le style montre que c'est une œuvre de Hokouçai.

Notre planche XXIII, 3 est encore un croquis (haut 193 mm. larg. 540 mm.) coloré par les tons bleu, brun et vert. Les taches noires qui remplissent la surface de

la planche, rendent l'atmosphère de ce paysage triste.

La planche XXIII, 1 est un petit croquis représentant deux voyageurs dans une plaine. Les couleurs sont assez nombreuses : jaune, bleu, vert, rouge et brun. On peut la considérer aussi comme une œuvre de Hokouçaï.

C'est à lui aussi qu'appartient une peinture sur soie (haut 287 mm. larg. 272 mm.) que je possède. Elle est signée « *Saki-no-Hokouçaï-Tamékazou-hitou* ». Cette pièce présente un sage chinois, assis près de la fenêtre et regardant un paysage de neige. Il n'y a que le ton noir, gris et brun, excepté le cachet rouge de Hokouçaï. Le sujet et le dessin sont dans le style de l'école *Kanô*.



芳師不記此也——大江戸十二代後
 多と画けりあも此まゝを安
 けりてのふかしの機関と判者
 計明後よりなるをせむいふ
 奥深く——と金座屋分は作と
 かきりて歌多く——と講談先方
 うもるふいふ所を去つてをるふ
 せりて相園の翁いひたりて色
 あればなり何とていふをさぞと
 髪あげぬをそれふさ——とを
 せせむや海を渡るをなほさる
 らむりて一帖をのせりて
 〜〜〜と書ふふとて

文政庚辰秋

芳師亭ある

DEUXIÈME PARTIE

LA TECHNIQUE DE LA GRAVURE

La technique de la gravure sur bois en couleurs au Japon a été étudiée souvent et bien, par exemple dans l'ouvrage de SEIDLITZ, *Geschichte des Japanischen Farbenholzschnitts*. Ce livre — et on en pourrait citer d'autres, nous renseigne soigneusement sur les particularités de cet art au Japon et sur son histoire. J'ai jugé par conséquent inutile d'insister sur la même question. Cependant, il n'est peut-être pas inutile de donner quelques explications sur les gravures, dont j'ai illustré le présent livre.

La planche XVII, 2 est un tirage bleu de *Shimotsouké Kourokamiyama-Kirifouri-no-taki* de SHOKOKOU-TAKI-MÉGOURI. C'est un tirage des traits fondamentaux en bleu sur lesquels on a ajouté, l'une après l'autre, les planches colorées. La planche XVII, 1. est une estampe achevée par plusieurs planches de couleur du tirage reproduit sous le numéro 2 de la même planche XVII; quand on compare 1 et 2 on retrouve parfaitement les dessins du 2 dans 1. Dans les estampes en couleurs de Hokouçai, on distingue toujours ces dessins qui forment les contours des objets. Ces dessins sont tantôt bleus et tantôt noirs; si ces dessins sont bleus le tirage primitif était bleu et si ces dessins sont noirs c'est en noir que la planche était d'abord imprimée. Les papiers de ces tirages bleu ou noir sont plus minces et plus fragiles que ceux des estampes achevées en plusieurs couleurs.

La planche XVIII, 1 est le tirage bleu de *Kôshou-Mishima-goé* (1) de FOUKAKOU-SANNJOUROK-KÉI. Au coin gauche en bas, on voit une ligne brisée à la bordure de la planche, et à droite en bas on distingue également à la bordure de la planche une ligne horizontale. Quand les graveurs japonais tiraient leurs planches, ils fixaient la position du papier

sur la planchette de bois par ces deux marques de la partie inférieure qui avaient été préalablement gravées sur la planchette. La ligne brisée se trouve toujours à gauche et la ligne droite toujours à droite, c'est d'abord sur cette première que les graveurs fixaient la position du papier.

La planche XVIII, 2 est un tirage bleu de *Shimomégouro* de FOUGAKOU-SANNJOUROK-KÉI. Il est curieux de voir dans le ciel de ces deux tirages bleus des planches de FOUGAKOU SANNJOUROK-KÉI (Pl. XVIII, 1 et 2), les espaces rouge clair des traces du pinceau. Ceux-ci ne sont pas reproduits dans les tirages achevés en couleurs; peut-être Hokouçaï lui-même a simplement ajouté ces taches rouge clair du pinceau, en voulant essayer certains effets.

Nous examinerons maintenant la technique de la gravure monochrome de Hokouçaï; et nous suivrons cette étude en prenant FOUGAKOU-HYAK-KÉI comme exemple, car je considère cet ouvrage comme le chef-d'œuvre de la gravure monochrome de Hokouçaï.

Parmi les cent deux planches des trois volumes de FOUGAKOU-HYAK-KÉI, quarante-huit occupent deux pages et cinquante-quatre n'en occupent qu'une.

Il faut noter que Hokouçaï, qui lui-même avait pratiqué l'art de la gravure dans sa jeunesse, était très exigeant quant au choix de ses graveurs. FOUGAKOU-HYAK-KÉI a été en partie gravé par Egawa Senntarô en qui Hokouçaï avait une confiance particulière. Il y a donc de bien grandes chances pour que cet ouvrage soit le plus conforme à l'idée que le maître lui-même avait de la technique de la gravure.

Le recto et le verso sont faits par la moitié gauche et la moitié droite de la même feuille de papier, pliée en deux au milieu. Ainsi toutes les planches au recto sont les moitiés gauches et toutes les planches au verso (2) sont les moitiés droites des mêmes feuilles de papier. Les compositions qui occupent deux pages n'ont pas été, par conséquent, tirées en même temps. Ainsi, par exemple, la moitié droite d'*Enn-*

tchou-no-Fouji (3) a été gravée avec la moitié gauche de *Matsouyama-no-Fouji* (4), la moitié gauche d'*Enntchou-no-Fouji* a été gravée avec la moitié droite de *Taomo-no-Fouji* et la moitié droite et la moitié gauche d'*Enntchou-no-Fouji* n'ont pas été gravées ensemble. Les moitiés gauches et les moitiés droites appartiennent à des feuilles différentes et à des tirages différents. On le voit bien dans *Kogarashi-no-Fouji* (5) du premier tirage, où le ciel de la partie droite est plus sombre que le ciel de la partie gauche, ce qui prouve que les tirages de ces deux parties ne sont pas les mêmes.

Les divers noms que l'on trouve sur les plis du premier et du second volumes indiquent certainement les noms des graveurs. Dans le premier volume ces noms sont : *Ecenn*, *Bairinn*, *Waçouké*, *Yoshitora*, *Kocétsou* et *Komékitchi*, et dans le second volume, *Ecenn*, *Yoshitora*, *Açahyakou*, *Bairinn*, *Waçouké* et *Kocétsou*. Dans le troisième volume, le nom du graveur n'existe pas sur chaque planche ; mais l'indication *Egawa Senntarô kizamou* se lit à la dernière page, en dehors du cadre de *Taïbi-ippitsou-no-Fouji* (6). *Egawa* est le nom de famille, *Senntarô* est le prénom, et *Kizamou* signifie graver. On peut en conclure que c'est *Egawa Senntarô* qui a gravé toutes les planches de ce volume. D'ailleurs, ce graveur doit être le même qu'*Ecenn* du premier et du deuxième volumes, car le caractère E est le premier du nom d'*Egawa* et le caractère Senn est le premier du nom *Senntarô*. *Ecenn* doit être donc interprété comme un mot formé par les initiales d'*Egawa Senntarô*. Les graveurs travaillant par feuillets, on trouve des compositions exécutées par deux graveurs différents. Ainsi, par exemple, la moitié droite d'*Entchou-no-Fouji* et la moitié gauche de *Matsouyama-no-Fouji* furent gravées en même temps par *Yoshitora* ; et la moitié gauche d'*Enntchou-no-Fouji* et la moitié droite de *Taomo-no-Fouji* furent gravées en même temps par *Ecenn*.

Il est juste de comparer les paysages de FOUÇAKOU-HYAK-KÉI

aux paysages de HOKOUÇAÏ-MANNGWA, HOKOUÇAÏ-GWAFOU, HOKOUÇAÏ-GWASHIKI et DÔTCHOU-GWAFOU car ils leur ressemblent particulièrement, si l'on excepte quelques planches colorées de DÔTCHOU-GWAFOU. Dans FOUAKOU-HYAK-KÉI les teintes d'ombre sont plus variées et plus subtiles que dans les autres suites.

1. Dans FOUAKOU-HYAK-KÉI trois degrés d'ombre sont souvent employés dans la même planche; il fallait donc trois impressions pour les exécuter. *Youdatechi-no-Fouji* (7) présente, exceptionnellement, quatre tons de gris et de noir; la plus claire est la tonalité générale de la terre; ensuite viennent le ciel et les nuages; après, les traits des objets et des arbres, et, enfin, la teinte la plus foncée sert à souligner le contour des arbres et des maisons sous le ciel orageux. Quatre impressions étaient donc nécessaires ici pour exécuter la planche. Dans les paysages de HOKOUÇAÏ-MANNGWA, HOKOUÇAÏ-SOGWA et DÔTCHOU-GWAFOU on ne voit guère plus de deux degrés d'ombre. (L'impression du ton brun n'entre pas en ligne de compte; il s'agit ici seulement des tirages en noir). Exceptionnellement dans *Kitsouné-no-Yoméiri* (8) de HOKOUÇAÏ-MANNGWA (tome X) il y a trois teintes de noir : la plus foncée, c'est le trait et le contour de chaque objet; la teinte des arbres et de la terre, à côté, près du chemin est plus claire; et enfin le cortège des renards est imprimé en un ton plus clair encore. Mais, ici, les surfaces, de la deuxième et de la troisième teinte étant complètement séparées, un tirage était suffisant pour les deux (9) : de façon qu'il fallait seulement deux impressions pour présenter les trois degrés d'ombre de cette planche. Dans HOKOUÇAÏ-GWASHIKI on trouve également les trois degrés de noir. Mais, la plus grande partie de la teinte intermédiaire est due à la technique du frottement. Cependant on voit quelquefois des traits entiers de ce degré qui semblent avoir été exécutés par un tirage différent des autres. Ces traits étant presque négligeables dans l'ensemble de HOKOUÇAÏ-GWASHIKI, on peut

dire que cette série ne présente presque que les effets de deux impressions.

2. Dans FOUKAKOU-HYAK-KÉI les teintes sont souvent nuancées : souvent le mont *Fouji* et le ciel deviennent de plus en plus clairs depuis la partie inférieure jusqu'au sommet. Ces effets sont délicieux, d'une rare délicatesse et difficiles à réaliser (10). Par contre dans les paysages de HOKOUÇAÏ-MANNGWA, HOKOUÇAÏ-GWASHIKI, HOKOUÇAÏ-SOGWA et DÔTCHOU-GWAFOU il n'y a pas de nuances dans les teintes : les surfaces de valeur différente sont toujours directement voisines.

Ainsi FOUKAKOU-HYAK-KÉI a plus de richesse et de subtilité des valeurs que les paysages des autres suites de Hokuçaï. On peut dire que FOUKAKOU-HYAK-KÉI est l'œuvre la plus remarquable des estampes japonaises au point de vue du traitement des valeurs.

Examinons rapidement la signification des valeurs de FOUKAKOU-HYAK-KÉI. Dans cet ouvrage, les valeurs sont-elles des reproductions des effets de la couleur ? Sont-elles des reproductions des effets de la lumière ? Ou bien ne sont-elles ni les unes ni les autres ?

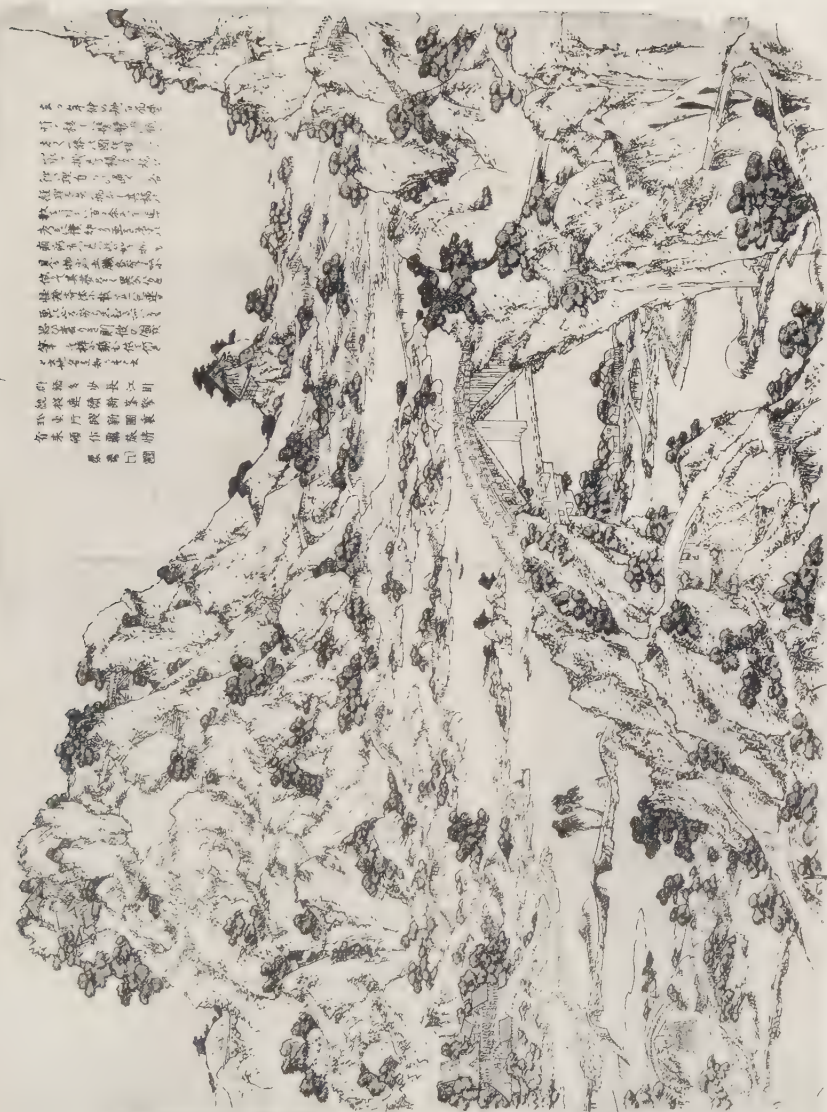
1. Dans FOUKAKOU-HYAK-KÉI, l'opposition du ton clair et du ton sombre indique quelquefois l'effet de clair-obscur. Par exemple, l'obscurité de l'espace intérieur du puits et la clarté de l'atmosphère extérieure dans *Idokoumi-no-Fouji* (11).

2. Dans FOUKAKOU-HYAK-KÉI le ton noir et le ton gris servent quelquefois à différencier les couleurs. Ainsi le vêtement du personnage de *Sôtchou-no-Fouji* (12), est sombre ce n'est pas l'effet de la lumière, mais l'indication de la couleur. Mais on ne peut jamais préciser quelle est cette couleur, s'il ne s'agit pas d'objets particulièrement connus pour leur couleur.

3. Cependant, dans FOUKAKOU-HYAK-KÉI on ne distingue pas toujours si la teinte sombre indique l'effet de la lumière

ou de la couleur. Nous prendrons comme exemple le bœuf d'*Ounntai-no-Fouji* (13); on voit les tons clairs sur le dos et sur le museau; le ton noir sur le ventre, les pattes et la partie inférieure du cou; et le ton intermédiaire sur les pattes de derrière et sur les côtés. Est-ce l'effet de la lumière qui vient d'en haut? Ou bien l'artiste a-t-il voulu montrer les taches de couleur de la peau de l'animal? Nous hésitons à répondre.

Ainsi dans FOUGAKOU-HYAK-KÉI, à côté des effets des valeurs, les teintes sombres et claires indiquent quelquefois les variations de la couleur, et elles présentent quelquefois l'effet de clair-obscur. Mais le but essentiel de FOUGAKOU-HYAK-KÉI n'est ni la reproduction des effets de la lumière ni la reproduction des effets de la couleur : ce n'est ni une sorte de copie de la photographie ni une préparation de l'estampe en couleur. C'est un ouvrage qui a une manière propre et achevée.



PONTS DU RÉVE, (Collection de l'auteur).

LE DESSIN

Dans l'art de Hokouçai, comme dans tout art d'Extrême-Orient, le rôle du dessin est particulièrement important. Avant d'analyser les diverses manières que Hokouçai a employées dans les dessins des paysages, demandons au maître lui-même ses enseignements théoriques. En 1819, Hokouçai publia SANNTAÏ-GWAFU (14). Les mots qui commencent l'introduction de Shokouçannjinn expriment le caractère de cet ouvrage :

« Dans la calligraphie il y a trois styles : *shinn*, *ghyô* et *sô* ; et dans la peinture aussi. Non seulement dans la calligraphie et dans la peinture ; la fleur qui s'épanouit est *shinn*, quand elle se met à tomber elle est *ghyô* et les fleurs éparpillées sur le sol sont *sô*. La lune pleine est *shinn*, celle qui tend à devenir un croissant est *ghyô*, et la lune à l'aurore, près de la fin du mois, est *sô*. La neige qui tombe et qui s'entasse est *shinn*, celle qui se colle au bonnet de coton est *ghyô* et celle qui fond comme *daïkonn-oroshi* (15) est *sô*... ».

Dans cet ouvrage Hokouçai représenta divers objets toujours dans ces trois styles : *shinn*, *ghyô* et *sô*. Dans le style *shinn*, les dessins cernent exactement les contours des objets, l'action du dessin en lui-même, sa force expressive sont invisibles ; dans le style *ghyô* et surtout dans le style *sô*, les dessins sont plus indépendants de la forme, simplifient cette dernière, et se rapprochent souvent de larges taches ou de lignes vigoureuses courbées. Par exemple, dans l'écureuil, représenté en style *shinn*, les poils mêmes du corps de l'animal sont nettement visibles, tandis que dans celui représenté en style *sô* l'animal n'est qu'une masse de quelques larges traits noirs. Cependant même dans le style *shinn* le dessin peut avoir une activité et une force expressive par lui-même

quoique ces caractères y soient moins visibles; de même, dans le style *sô* les traits du dessin ont le rôle de former le contour de certains objets, mais c'est le dessin pris en lui-même qui nous importe. Les dessins de lions, que Hokouçai a exécutés chaque jour sur un papier *hannshi* pour éloigner les malheurs qui viennent de son petit-fils sont toujours dans le style *sô*. Cependant généralement, les dessins gravés de Hokouçai sont dans le style *shinn*; et, exceptionnellement, dans IPPITSOU-GWAFOU et MANNJI-Ô-SÔHITSOU-GWAFOU ils sont dans le style *sô*.

Dans l'art de Hokouçai les traits du dessin diffèrent d'épaisseur en dépendant en cela de la forme des objets. Généralement dans la partie nue de la figure humaine et dans les objets fins et délicatement ouvragés — soit en bois, soit en métal, les lignes sont minces et partout pareilles, sans variation d'épaisseur, se rapprochant de ce que l'on appelle « dessin au trait »; même dans les corps nus des hommes forts les lignes sont souvent minces. Par contre les vêtements, les objets grossièrement fabriqués ou bien les créations de la nature sont tracés avec des lignes épaisses et qui changent souvent d'épaisseur le long de leur parcours. Dans certains paysages comme par exemple *Sourougadaï-shounnkéi* (16) de HYAKOU-SAÉZOURI, le paysage entier est dessiné en lignes minces, sans variation de largeur. Mais la plupart des paysages de Hokouçai présentent une grande diversité des largeurs des lignes, qui donne à la forme son caractère expressif.

Le dessin de Hokouçai présente quelques particularités suivant les étapes de l'évolution de l'artiste. Dans les *sourimonos* de l'époque où l'artiste signait Sôri, les objets représentés par des taches grossières dominant souvent dans le paysage. Dans TÔKAÏDÔ D les troncs des arbres sont souvent représentés par des taches grossières; et celles-ci diffèrent de direction selon l'espèce de l'arbre. Une chose remarquable dans les dessins des paysages de Hokouçai est la courte ligne

courbe dont une extrémité est accentuée et l'autre extrémité finit en s'aminçant; sorte de longue virgule ou trace d'un coup vif de quelque plume souple; par exemple dans une planche du dixième volume de la première partie de SHIMPENN-SOUIKO-GWADENN, le contour de la surface de la terre herbeuse est représenté par la succession de ces lignes qui ressemblent à la forme de l'hameçon. D'ailleurs, il est à remarquer que Hokouçai semble avoir cherché à représenter, dès son époque de maturité, une certaine vivacité de la forme par des lignes agitées; nous pouvons prendre pour exemple le tronc d'arbre et les pentes du mont *Fouji* de *Kôshou-Mishima-goé* de FOUKAKOU-SANNJOU-ROK-KÉI.

Cependant il est difficile de parler, à propos de la gravure, de Hokouçai en tant que dessinateur. Les dessins que l'on y voit ne sont pas tout à fait des dessins de Hokouçai, ayant été transformés par les graveurs, quoique l'artiste ayant pratiqué la gravure dans sa jeunesse, ait dû tenir compte des exigences de cette technique, dans l'exécution de ses dessins. Quand on compare des ébauches de certaines planches de FOUKAKOU-HYAK-KÉI de Hokouçai aux gravures de ce même livre qui représentent les mêmes vues, on trouve cependant de très grandes différences. Etant donné que les dessins définitifs de Hokouçai ont été détruits au moment de l'exécution des gravures, on ne sait pas jusqu'à quel point les graveurs étaient fidèles aux dessins de l'artiste et jusqu'à quel point ils les interprétaient à leur manière. Ainsi il n'est pas juste de juger le dessin de Hokouçai d'après les gravures. On n'y peut trouver que les traits généraux du dessin de Hokouçai.

Nous examinerons maintenant les dessins à la main de Hokouçai. La rugosité de la ligne est le caractère principal des dessins faits au pinceau. Il semble que Hokouçai ait employé exprès des pinceaux usés ou déchiquetés. Nous trouvons quelquefois dans les croquis de Hokouçai les esquisses préparatoires de dessins gravés. Dans ces esquisses

les objets représentés sont quelquefois plus grands que dans les gravures. Hokouçaï dessina souvent d'abord en ton brun rougeâtre ou en ton gris clair et sur ce dessin et en corrigeant celui-ci il dessina en ton noir les formes définitives. Quand certaines parties ne le satisfaisaient pas, il collait un morceau de papier et corrigeait dessus le premier dessin. Quelquefois il recollait jusqu'à deux fois la même partie. Quelquefois il quadrillait le papier et il représentait l'objet là-dessus, sans doute en reportant un autre dessin préalablement établi; on voit même que les rangs de ces cadres sont numérotés; aux parties particulièrement délicates, comme le visage humain, on voit ce que ces cadres se multiplient.

LA COULEUR

On a déjà remarqué que, dans la langue japonaise, il n'y a pas toujours des mots propres pour distinguer les couleurs, et que les mots qui les désignent sont souvent empruntés aux objets qui possèdent cette couleur (17). Ainsi par exemple les Japonais disent « la couleur de rose », « la couleur de pêche » ou « la couleur de cerisier » pour indiquer « la rose », « la couleur de souris » ou « la couleur de cendre » pour signifier « le gris », « la couleur des herbes » pour « le vert », « la couleur de l'eau » ou « la couleur du ciel » pour « le bleu » etc... Ces faits prouvent-ils réellement la simplicité et la primitivité de la sensibilité des Japonais aux couleurs ? Il est vrai que la richesse des couleurs n'était pas la première préoccupation des artistes japonais, les artistes de l'école chinoise inspirés par le grand esprit de la modestie et du calme, ayant méprisé la richesse de la couleur comme une chose vulgaire, et s'étant consacré à l'étude raffinée du ton noir. Mais les estampes japonaises du XVIII^e et du XIX^e siècle nous présentent des véritables merveilles de la fraîcheur et de la richesse de couleur.

La plupart des paysages de Hokouçai sont essentiellement des tirages noirs ou des tirages noirs auxquels on a ajouté des tirages bruns. Cependant Hokouçai employa aussi de diverses façons des couleurs plus variées dans ses paysages dès sa première période. A côté des forts contrastes des jaunes, des rouges et des verts qui nous éblouissent dans TÔKAÏDÔ E, il y a le vert pâle très fin de TÔKAÏDÔ D posé discrètement et avec mesure. Les séries des estampes en couleurs de la fin de Bounncéi et du commencement de Temmpo diffèrent plus ou moins entre elles par leurs couleurs, comme aussi par leurs sujets et leurs compositions. La

série de SHOKOKOU-TAKI-MÉGOURI est richement colorée en des tons vert, bleu et brun; mais ceux-ci manquent d'originalité et de force. La série de SHOKOKOU-MÉIKYÔ-KIRANN présente aussi des planches assez ordinaires au point de vue de la couleur; mais le délicieux effet des bleus, des bruns, des jaunes, des verts, des gris et des blancs de *Kôzouké-Sano-founahashino-kozou* et le gracieux aspect de la nuit de *Sesshou-Temmannkyô*, dont les lanternes rouges sont juxtaposées, sur la ligne courbe du pont, à l'atmosphère grise du ciel et au ton bleu de l'eau, sont particulièrement à noter. La série de SHÔKÉI-SÊTSOUGHEKKA, quoique son format soit petit, est très richement colorée. RYOUKYOU-HAK-KÉI se distingue par la douceur des couleurs. Parmi les séries des estampes en couleurs des paysages de la fin de Bounncéi et du commencement de Temmpo, FOUGAKOU-SANNJOU-ROK-KÉI nous présente les effets de couleur les plus variés. Dans certaines planches de cette série, les couleurs n'existent que partiellement, et une grande partie présente la surface du papier blanc non colorée; mais dans une pièce comme *Tôkaïdô-Kanaya-no-Fouji* les couleurs remplissent la surface entière de la planche. Dans FOUGAKOU-SANNJOUROK-KÉI les tons sont simples et frais, leur maniement léger. HYAKOUNINN-ISSHO-OUBA-GA-ETOKI est plus monté en couleur, mais il est quelquefois un peu lourd et vulgaire.

Hokouçaï n'a pas employé les couleurs seulement pour les paysages. Ses estampes représentant des fleurs, des héros de la légende ou des spectres sont aussi importantes au point de vue de la couleur. Ses peintures à la main continuent aussi les merveilles de la couleur. Dans ses croquis sur des papiers très minces, représentant des figures humaines, on voit les effets particuliers de la légèreté de son pinceau; il est étonnant de trouver quelquefois dans les couleurs de ces croquis le rapprochement naturel avec le grand art bouddhique de l'Extrême-Orient. Ainsi le soin apporté à la couleur des estampes et peintures n'est pas un trait parti-

culier des paysages; mais j'examinerai ci-dessous les plus importants effets de la couleur en limitant ma recherche au domaine du paysage.

Chose inoubliable pour qui aime les estampes japonaises et les a beaucoup regardées, c'est l'importance des tons gris et noirs dans les estampes en couleurs de Hokouçai; ils soutiennent les autres, vibrent, existent en tant que couleurs, tantôt vives et contrastées, tantôt effacées et tendres. On ne trouve rien de pareil dans l'art européen. Dans le troisième acte de *Kanadéhon-Tchoushinngoura* du grand format, on voit le gris sur le ciel, sur les pierres sur le chemin du premier plan; il donne une atmosphère du soir sombre, tranquille, tout originale et un peu artificielle dans laquelle on distingue les tons orangé, vert, jaune et violet des personnages du premier plan. Dans *Fouga Kou-Sannjourok-kéi* il est rare de voir le noir, mais le gris a un rôle très important, et ici il est souvent très intimement mêlé dans les paysages avec des couleurs plus vives. Dans *Tôkaïdô-Hodogaya* on voit entre la route du premier plan et les montagnes lointaines un vaste espace vide gris-foncé; le gris occupe une place centrale dans ce paysage, et le paysage entier se compose grâce à l'association des couleurs qui entourent cet espace central, avec ce ton gris. Dans *Gohyakou-Rakannji-Sazaédô* (18) également, la vaste surface grise de l'eau occupe le deuxième plan. Dans *Koishikawa-youki-no-ashita* (19), les espaces gris et les espaces verts se mêlent dans la surface blanche de la neige. Dans *Oumayagawaghishi-yori-Ryôgokoubashi-youyô-wo-mirou* (20), le large espace gris du ciel occupe la partie supérieure de la planche, et s'oppose à l'espace bleu du fleuve de la partie inférieure; dans *Kôshou-Mishima-goé* enfin le large espace gris du pied du mont *Fouji* s'oppose à l'espace bleu du sommet après l'intervalle d'une bande blanche. Dans *Tôto-Sourougadai* (21), les toits, le chemin, le rempart et certaines parties du mont *Fouji* sont gris, et occupent la plus grande partie de la planche. Dans

Tôkaïdô-Ejiri-Tagonooura-no-ryakouzou (22) la zone légèrement courbée de la plage grise divise complètement le paysage en deux parties. Dans le mont *Fouji* de *Aoyama-Ennzan-no-matsou* (23) et *Kôshou-Oounomé-tôghé* (24), les surfaces bleues se nuancent et se mêlent avec les surfaces noires, ici le ton gris s'identifie véritablement avec la couleur. Le mont *Fouji* gris-foncé, derrière les montagnes vertes et brunes de *Minobougawa-oura-Fouji* apparaît comme une existence grave et profonde. Le gris domine dans HYAKOUNINN-ISSHOU-OUBA-GA-ETOKI non moins que dans FOUGAKOU-SANNJOUOK-KÊI. Dans *Ariwara-no-Narihira* la surface grise du pont traverse largement, de droite à gauche, le centre de la planche. Dans *Foujiwara-no-Mitchinobou-açonn* la grande surface gris-foncé du champ s'étend au delà du village, finit en se mêlant à l'espace noir du bois, et des chemins gris clairs passent sinueusement dans le champ sombre. L'escalier de pierre et certaines parties des toits sont aussi gris; mais quand on les regarde attentivement, ces espaces gris sont faits par un mélange minutieux du gris-foncé et du gris-clair, ces teintes grises sont transparentes et lumineuses et semblent être argentées grâce à ce mélange. Le ton noir se trouve moins souvent dans les estampes en couleurs de Hokouçaï. Cependant on le voit déjà dans le ciel du fond de *Shimmpannoukié-Tchoushinngoura-daï-godammé* (25) signé *Békou-Sôrô-égakou*. Dans les sourimono de l'époque où Hokouçaï portait le nom de Sôri, les dessins noirs dominent souvent dans les paysages colorés. Dans *Kôshou-hibouri* de TCHIÉ-NO-OU MI, le ciel est entièrement noir excepté quelques petits points clairs des étoiles, et donne l'impression profonde de la nuit. Dans *Tôtômi-sanntchou* (26) de FOUGAKOU-SANNJOUOK-KÊI, l'espace inférieur du mont *Fouji* est noir et l'espace supérieur est blanc; la fumée noire monte obliquement, s'élargissant et devenant grise, les contours des objets sont bleus, mais ceux du mont *Fouji* et du nuage sinueux blanc sont noirs. Ainsi, dans ce paysage en bleu et en vert, on

voit un fort contraste du blanc et du noir au mont *Fouji* et au nuage qui plane dans le ciel. Il faut souligner cette présence de contours colorés dans l'estampe : elle prouve que la couleur n'est pas employée comme surcharge du dessin, établi en noir.

Parmi les couleurs employées dans les paysages de Hokouçai, le bleu est certainement une des plus importantes; ses paysages du tirage bleu signés *Saki-no-Hokouçai-hitsou* représentant tantôt un rocher pittoresque, des gravelots ou la vague donnent le charme et la fraîcheur à la couleur bleue. Plusieurs pièces de FOUKAKOU-SANNJOUROK-KÉI sont presque uniquement faites par le tirage de couleur bleue; par exemple *Tôtômi-sanntchou*, *Sôshou-Shitchirigahama* (27), *Kôshou-Mishima-goé* et *Shinnshou-Souwako* (28). *Sôshou-Oumézawaça* (29) et *Kanagawaoki-namioura* sont aussi les paysages où le ton bleu domine. Dans ce dernier, les trois degrés d'intensité du bleu se distribuent à la surface des vagues entrecoupés par des espaces blancs; sur les vagues du côté droit, des taches blanches entourent les espaces bleu-clair, ceux-ci entourent les espaces bleus plus foncés, et ceux-ci à leur tour, les parties du bleu le plus foncé. Dans *Tôkaïdô-Ejiri-Tagonooura-ryakouzou* de la même série on voit une grande surface bleu foncé du mont *Fouji*. D'ailleurs ces oppositions des zones bleues du ciel ou de l'eau sont tout à fait caractéristiques de FOUKAKOU-SANNJOUROK-KÉI; le contraste est tantôt partiel tantôt total et domine dans la composition; dans *Kasouça-no-kairo* (30) on voit même l'opposition des trois zones bleues; l'une à la partie supérieure, une autre au milieu et la troisième à la partie inférieure. Les huit planches de la série de RYOKYOU-HAK-KÉI appartiennent toutes à l'art des oppositions du bleu du ciel et de l'eau. Le bleu est aussi important dans HYAKOUNINN-ISSHOU-OUBA-GA-ETOKI. Dans *Saroumarou-dayou* de cette série on voit un large nuage, au centre du paysage, dans le fond de la vallée; dans *Kiyowara-no-*

Foukayabou la surface bleue du fleuve occupe très largement la partie inférieure de la planche.

Le ton rouge a été très employé par Hokouçai dans les estampes de la première période. Les traits horizontaux du nuage décoratif sont souvent rouges; et ils constituent de forts contrastes avec les tons jaune et vert dans TÔKAÏDÔ E. En dehors des nuages, dans cette série, le rouge est très fréquemment appliqué aux divers objets : les vêtements, les édifices, des feuilles d'érables etc... Dans AÇAKOUÇAKINNRYOUZANN-KANNZÉONN-KÉIDAÏ-NO-ZOU signé *Katsou-Shounnrô-égakou* les édifices du temple et les vêtements des personnages sont rouges. Dans les paysages de l'époque de la maturité, le rouge persiste sous la forme des traits horizontaux du nuage décoratif, par exemple dans la série de SHÔKÉI-SÉTSOUGHEKKA. Mais dans les paysages de l'époque de la maturité, le ton rouge est souvent jaunâtre, et le véritable rouge est relativement rare. Cependant nous pouvons citer les fleurs de cerisier de SHÔKÉI-SÉTSOUGHEKKA, le ciel de *Shojinn-tozann* (31) et *Jôshou-Oushibori* (32) de FOUKAKOU-SANNJOUROK-KÉI, ou celui de *Foujiwara-no-Toshiyouki-açonn* et de *Saroumarou-dayou* de HYAKOUNINN-ISSHO-OUBA-GA-ETOKI. Dans ce dernier, *Saroumarou-dayou*, les feuilles rouge foncé des érables sont représentées sur le fond rouge clair du ciel, et on voit le rouge foncé et le rouge clair sur les pagnes des femmes. Ces tons rouges s'harmonisent avec le bleu du nuage et le vert des montagnes, et rendent admirablement compte de la grande fraîcheur de l'atmosphère. Un croquis en couleurs de Hokouçai (33) que je possède et qui représente un aigle sur un rocher, au bord de l'eau, contient derrière le profil de l'oiseau la grande surface rouge du soleil rond.

Il faut ajouter le vert aux couleurs le plus souvent employées par Hokouçai. La finesse et la fraîcheur du ton vert sont extraordinaires dans TÔKAÏDÔ D. Dans FOUKAKOU-SANNJOUROK-KÉI le vert joue un rôle très important : dans *Aoyama-*

Ennza-no-matsou une grande surface ronde du pin est couchée à la partie inférieure; *Sounnshou-Ejiri* (34) représente la vaste étendue d'un champ vert; dans *Koishikawa-youki-no-ashita* on voit des espaces verts et des espaces gris dans le paysage blanc couvert de neige, l'effet en est rare et inattendu; *Tôto-Sourougadaï* est aussi un paysage en ton vert. Une immense masse verte du rocher qui occupe le centre de l'espace bleu du ciel et de l'eau de *Shounngai-youshō*, et les nombreuses taches vertes des feuilles des pins de *Ryoutō-shôtō* sont aussi à noter, comme cas particulièrement heureux de l'harmonie difficile de ces deux tons. Dans une estampe en hauteur représentant le lac *Souwa* glacé dans la province *Shinano*, les taches vertes sont très fines dans le paysage blanc.

Le ton jaune joue un rôle capital à côté du ton rouge dans TÔKAÏDÔ E; mais il est souvent un élément accessoire du ton vert. Les paysages géographiques, les ponts du rêve et *Tôkaïdô* de la planche du jeu de *sougoroku* sont des exemples de ces paysages jaunâtres et verdâtres.

Une chose très remarquable dans les paysages de Hokouçai, c'est l'importance considérable du ton brun. Ce ton n'est pas simplement un élément accessoire du tirage noir; mais il est très souvent employé dans les paysages en couleurs pour former la trame même de la composition, et il occupe quelquefois la plus grande partie de l'espace. Dans *Sounnshou-Katakoura-tchazono-no-Fouji* (35) de FOUGAKOU-SANNJOUROK-KÊI la vaste surface de la terre étant brune, ce ton est l'atmosphère même du paysage; ici le bleu et le vert ne sont que des éléments accessoires. Dans le même recueil l'importance du brun est aussi remarquable dans *Sôshou-Enoshima* (36) et *Sôshou-Hakoné-koçoui* (37). *Shojinn-tozann* de la même série est un paysage du ton brun, mais ici la couleur est assez rougeâtre; le mont *Fouji* de *Gaïfou-kaïcêi* et de *Sannka-hakouou* peuvent être considérés comme des chefs-d'œuvre de l'application du ton brun rougeâtre. Ce

ton brun rougeâtre se retrouve aussi au sommet de la colline de *Kakinomoto-no-Hitomaro* de HYAKOUNINN-ISSHOU-OUBA-GA-ETOKI et dans plusieurs parties des paysages de la même série; par exemple dans les pagnes des pêcheurs de *awabi* de *Sannghi-Takamoura* ou dans les lanternes de *Kiyowara-no-Foukayabou*. Le ton brun est quelquefois sombre, fin et analogue au ton de terre d'ombre. Il se trouve dans le paysage neigeux de *Kôzouké-founahashi-no-kozou* de SHOKO-KOU-MÉIKYÔ-KIRANN, et il est très fréquemment employé dans HYAKOUNINN-ISSHOU-OUBA-GA-ETOKI, par exemple dans les toits et les feuilles des arbres de *Saroumarou-dayou*, dans les toits, le vêtement d'un personnage et quelques autres objets de *Foujiwara-no-Mitchinobou-açonn*, dans les vêtements des pêcheurs et quelques autres parties de *Sannghi-Takamoura*, dans les vêtements des pêcheurs et le fagot brûlant de *Kakinomoto-no-Hitomaro*, dans certaines parties du bateau et des toits de *Foujiwara-Toshiyouki-açonn*, dans les toits, les montants du pont et les vêtements des personnages de *Ariwara-no-Narihira*, dans certaines parties des bateaux, certains objets et le vêtement d'un personnage de *Kiyowara-no-Foukayabou*, etc...

Le violet était aussi employé dès la première période de Hokouçaï, par exemple dans les diverses séries de TÔKAÏDÔ. Mais son rôle est peu important dans ses paysages. Il est parfois appliqué aux nuages horizontaux; par exemple dans la série des huit vues du lac *Biwa* ou SHIMMPANN-OHMI-NAK-KÉI, du format moyen, la série de TÔTO-JOUNI-KÉI du petit format aux indications dans les cadres en éventail, et SHÔKÉI-SÊTSOUGHEKKA. La zone violâtre de la partie supérieure du ciel du « paysage du vent fort » de *Sounnshou-Ejiri* de FOUGAKOU-SANNJOUROK-KÉI est à remarquer tout particulièrement. L'or et l'argent se trouvent quelquefois dans les sourimono de Hokouçaï comme chez d'autres artistes de son temps. Mais je n'ai jamais vu leur application dans les paysages de Hokouçaï.

Hokouçaï n'a pas employé souvent les matières de couleur luxueuses et chères. Il n'emploie jamais de mica, qui remplit les fonds des grands portraits des personnages de TCHOU-SHINNGOURA de Sharakou. Au contraire il multipliait les estampes en tirage bleu, comme ses contemporains. Certains historiens croient que cette mode du tirage bleu est due à la censure du gouvernement de l'époque et à ses mesures contre le luxe.

De ce que nous venons d'écrire, on peut déduire que le reproche du manque de couleur ne peut en aucune sorte être adressé à Hokouçaï. Il n'a pas, certes, employé de couleurs très variées et très nombreuses dans une même planche, comme le font ses contemporains dont les planches deviennent une marqueterie de couleurs variées remplissant toute la planche. Le caractère fondamental de l'art de Hokouçaï en tant que coloriste est qu'il respecte, dans la gravure, la valeur de la feuille blanche du papier. Toute couleur ou ton à peu d'exceptions près est entourée, rendue plus visible par le contraste avec le blanc qui l'avoisine. C'est en cela que consiste la grande légèreté, l'impression de spontanéité et de délicatesse de ces planches : dépouillées de tout luxe excessif de la gamme, soutenues par ces gris et ces noirs qui ont la valeur de couleurs au même titre que les tons du spectre solaire — ces estampes possèdent des facultés de suggestion très grandes et le caractère décoratif de tons qui ne peut pas être pris pour une représentation exacte de la réalité. La couleur est ainsi un moyen artistique de composition et de suggestion, son emploi peut être arbitraire et changeant; elle sert tout juste à établir les contrastes, à obtenir des nuances, à créer des harmonies magiques et impressionnantes.

On ne saurait pourtant attribuer à Hokouçaï tout le mérite de la coloration de ses planches, la part du graveur ou plutôt de l'imprimeur étant grande. Il ne faut pas oublier qu'on trouve parfois des différents tirages de la même gravure

et les couleurs ne restent pas les mêmes. Ce fait est bien naturel, car le graveur n'avait qu'à mettre une couleur différente sur le même bois pour produire des tirages différents.

Hokouçai était aussi un théoricien de l'application des couleurs. Au mois de janvier de 1848, quinze mois avant sa mort est paru son traité de la couleur EHONN-SAÏSHIKI-TSOU. C'est un petit ouvrage haut de 181 mm. et larg. de 125 mm. en deux volumes. On s'y rend compte du grand savoir de Hokouçai vieillard; aucun ouvrage japonais antérieur n'a traité aussi profondément la science et l'art de la couleur. Le frontispice du premier volume représente un Chinois assis sur une chaise, tenant des pinceaux à ses mains, à ses pieds et à sa bouche et écrivant les caractères du titre de cet ouvrage : « Ehonn-saïshikitsou ». Après le frontispice il y a la préface de Hokouçai lui-même :

« *Hatchiémonn illetré dit (38) :*

Pour les enfants qui aiment la peinture, ayant choisi seulement les colorations faciles, j'ai fait un petit livre, et je l'appelle Saïshiki-tsou. Comment pourrai-je exposer maintenant dans cet ouvrage les choses que j'ai apprises tout seul depuis l'âge de six ans pendant quatre-vingt-huit ans sans rien négliger? Je ne puis qu'expliquer simplement les différences du rouge et du rose ou du bleu et du vert, des formes rondes et carrées, et longues et courtes. Mais en suivant les volumes, si on arrive à comprendre la violence de l'océan, la rapidité du torrent et le calme de l'eau de l'étang, que toutes les choses diffèrent de force et que ayant les ailes, ne volent pas haut et, fleurissant, n'ont pas de fruits, ce sera là la récompense de mon expérience ».

A la fin du premier volume on trouve encore une sorte de conclusion par Hokouçai lui-même :

« *Saïshiki-tsou que je publie maintenant, enseigne minutieusement sans qu'on ait besoin de paroles, la montagne, la rivière, l'herbe, l'arbre, et les espèces des oiseaux, des animaux et des poissons, depuis les décorations des vêtements et les façons des*

muscles humains jusqu'aux armes et harnais, et même tous les outils, les aspects du vent et de la pluie et les hachures des ombres de la lune; et enfin c'est un livre qui conduit à faire comprendre aux enfants qui aiment la peinture jusqu'à ce qu'on voit, en transparence, des objets de l'intérieur du moustiquaire ou les choses minces suspendues dont les ornements de l'autre côté sont visibles avec les moyens de la coloration et de la manière des hachures. D'ailleurs, parce que le livre est simple, il est pour faire le prix modéré et pour en faciliter l'achat. En continuant les volumes, j'exposerai toutes les choses que j'ai apprises pendant plus de quatre-vingts ans. Je souhaite seulement changer encore le style de ma peinture à l'âge de quatre-vingt-neuf ans, et à rénover ce chemin après l'âge de cent ans; les gens qui vivront longtemps sauront que ma parole n'est pas fausse ».

Après ce texte on lit l'annonce des second, troisième et quatrième volume de EHONN-SAISHIKI-TSOU. Hokouçai semble avoir voulu publier jusqu'à quatre volumes. Malgré ce qu'il dit, les enseignements sur les couleurs que Hokouçai enferma dans cet ouvrage sont trop difficiles pour les enfants et, en général, assez compliqués.

Au commencement du premier volume, on lit une liste des noms des quarante-huit couleurs, et la plupart des pages des deux volumes sont consacrées aux explications très en détail de divers objets ou êtres représentés par les dessins : des cascades, des oiseaux, des plantes, des insectes, des animaux, des poissons et une coquille. Ce sont des applications de la science des couleurs, et on y voit l'érudition très grande de l'artiste. En dehors de ceux qui concernent l'application des couleurs, on peut classer les enseignements de cet ouvrage en deux grandes classes : l'une concerne la fabrication des couleurs et l'autre parle de l'exécution de la peinture.

Les enseignements sur la fabrication des couleurs que l'on trouve dans cet ouvrage ne manquent pas d'intérêt. Voilà ce qu'il écrit, par exemple sur le ton noir : « *Il y a*

des différences dans les tons noirs : il y en a un neuf et un vieux, et il y a un lumineux et un autre pas lumineux. On appelle « la coloration » (39) la distinction de ces différences. D'ailleurs il y a l'ombre et la lumière, et la forme carrée et ronde. Pour le noir nouveau, peignez en ajoutant airô à l'encre noire, pour le vieux mélanger benngara, pour ce qui n'est pas lumineux mêlez un peu de craie ; pour le vêtement on dessine les traits avec l'encre noire foncée et on le hachure avec l'encre noir-moyen. Les ustensiles n'ont pas de dessins au trait ; si l'on peint avec l'association des trois tons noirs les coins paraîtront naturellement plus élevés ; pour celui qui doit être brillant on met la gélatine, et pour celui qui est sphérique, on met la hachure Orannda-gouma, je montrerai ensuite les dessins ». Ce paragraphe parle de la technique de la lumière et de l'ombre. Mais on peut y voir un enseignement de la fabrication de différents tons noirs dont l'importance est très grande dans la peinture d'Extrême-Orient. A propos de la terre chinoise, Hokouçai écrit : « La terre chinoise ayant l'écume brunit quelquefois. J'indique ici le moyen d'éviter cette écume. Dans un peu de tôfou (40) on met, comme le dessin, la terre chinoise en l'enveloppant dans un morceau de papier ; on met une juste mesure d'eau, on cuit suffisamment, on enlève le tôfou jauni, on enlève le papier sans le déchirer, on l'étend sur les cendres, en le laissant au-dessus des cendres on sèche l'eau, il faut employer la terre chinoise après l'avoir séchée au soleil. Nériaïrô est aussi pareil ». Au-dessous du texte se trouve un dessin qui représente une poêle avec un brasero, le tôfou cubique au milieu de la poêle remplie d'eau, et un paquet de papier dans le tôfou. Viennent ensuite des dessins sur la fabrication de nériaïrô : on met des morceaux de *konn* dans un papier, on met de la chaux et de l'amé (41) dans un chaudron, et on installe le panier rempli de morceaux de *konn* dans celui-ci ; on chauffe le chaudron, les bulles d'indigo montent, on tourne avec un morceau de bois de cerisier (42) et on recueille les bulles d'indigo dans un seau ;



1. - Estampe en couleurs signée « *Hokouçai-aratamé-Tamékazou-bitsou* ».
(Collection de l'auteur).



2. - *Kôshou-hibouri*.
TCHIË-NO-OUMI. (Collection de l'auteur).

Hokouçaï dit « *Si on met migo gratté par le papier aboura-kami (43) dans le seau, aussitôt les bulles disparaissent* » ; on enlève l'eau d'indigo, on sort ce qui reste dans le seau sur un papier étendu sur les cendres ou le sable, et on le sèche. Je ne sais pas si cette véritable alchimie de la fabrication de la terre chinoise et de *nériaïrô* sont des découvertes de Hokouçaï. Mais le souci de la technique, la connaissance approfondie du métier sont ici à souligner. Hokouçaï enseigne ensuite les moyens de la fabrication des couleurs pour la peinture à l'huile (44) : « *Dans un gô (45) d'huile de la peinture, on met du plomb raboté, on l'enterre, on le sort à peu près soixante-dix jours après, et on l'emploie. C'est une importation de la Hollande ; aujourd'hui on l'emploie pour les cigarettes de papier. L'huile de mitsouda étant collante, le pinceau n'est pas très libre ; en plus, les couleurs jaunissent toujours après un certain temps ; et en violant les principes de la peinture hollandaise, on ne peut peindre que le genre de doroé* ». Un dessin qui accompagne le texte représente un vase dont la bouche est fermée par un morceau de papier. A côté de ce dessin du vase on voit un autre dessin représentant la façon de gratter le plomb avec un couteau. Hokouçaï expose ensuite les noms des couleurs qui peuvent être employées à l'huile : « *La terre chinoise, séishitsou, béro, kiryou, kiennji, benngara, tann, shou, youenn-zoumi, shôennji, on emploie aussi la poudre d'or fondue avec arabiyakonn* ». Puis les objets nécessaires à l'exécution « *la spatule de bois, le papier à filtrer, des brosses de diverses dimensions pour faire pénétrer (la couleur) en frottant ; chez le marchand de laque ; la planche à peindre et le plateau kanouribonn ; pour peindre sur le verre, on mélange aux couleurs l'alun grillé* ». Un dessin représente le procédé pour filtrer la couleur à travers un papier. Une indication à côté de ce dessin dit : « *Si on mélange beaucoup d'huile il est facile de peindre, mais cela jaunit* » ; une autre indication dit « *Si la couleur est abondante, il est difficile de l'employer. Seulement on peut*

peindre chaque fois en connaissant cela »; Hokouçai ajoute encore : « *Si on ne sèche pas au jour clair les couleurs ci-dessus, l'huile remonte à la surface et elles jaunissent. Dans n'importe quelle couleur, si on ne mêle pas un peu de terre chinoise, elle ne sèche que tard.* » Dans le deuxième volume, Hokouçai consacre un passage à l'emploi de la gélatine et à la fabrication des couleurs qui doivent être fixées à l'aide de cette technique. Il serait oiseux d'entrer dans le détail de tous ces textes, dont l'intérêt pour l'étude de la technique de la peinture japonaise est pourtant capital. Ce sont des recettes méticuleuses détaillées; avec la description du procédé, le dosage des matières à prendre, les considérations sur la conservation des peintures, sur l'effet obtenu par tel ou tel moyen. Ces textes ne sont pas toujours très clairs et leur caractère éminemment pratique ne présente, pour nous qui cherchons à définir le style et l'évolution de l'art de Hokouçai paysagiste, que la preuve de la conscience professionnelle du maître — comparable en cela aux artistes européens du moyen âge qui de la même façon consignaient leurs procédés dans les vastes « traités ». Rien n'est étranger en fait de technique de la peinture à Hokouçai : il indique des procédés compliqués pour la peinture sur verre, l'émaillerie; les traditions des vieux maîtres et les nouveautés européennes « de la Hollande » comme la peinture à l'huile et au vernis. « *Quelquefois on peint avec le vernis; mais chargé de vernis, le pinceau ne peut pas tourner librement. Avec ce moyen, si mince soit-il, il faut peindre délicatement avec le pinceau* ». Hokouçai ajoute : « *C'est la technique de la planche en métal de la Hollande. J'expliquerai en détail la technique de l'eau forte dans la partie suivante* ». Mais le troisième volume semble n'avoir jamais paru.

Hokouçai écrivit aussi sur les moyens de l'emploi des couleurs. Il faut noter qu'à cette époque on n'employait dans l'estampe japonaise que des couleurs végétales. Au commencement du premier volume il dit : « *On ne peindra*

ni avec ce qui est à la surface de la couleur ni avec le résidu de la couleur, il faut bien remuer le tout, et il faut prendre le liquide du milieu. Il ne faut pas peindre en tenant le pinceau verticalement ; si on n'incline pas le pinceau il y aura des taches. La couleur fine est préférable, si on peint épais l'effet sera sale ; en tout cas on déteste que cela soit net, et on préfère que cela soit vague. Après avoir mélangé la couleur il ne faut pas l'employer telle qu'elle est ; comme le dessin il faut l'appliquer en faisant sortir les poussières avec le pinceau. En séchant à la chaleur, la couleur se coagule ; en peignant il faut, chaque fois, en frottant avec un doigt, faire sortir les poussières. Il faut se préoccuper aussi du degré de la fluidité de la gélatine. Quant à l'encre noire, il faut l'employer avec précaution, très finement en général en recouvrant délicatement le dessin noir. Quant à la hachure kaghé-gouma, il faut hachurer vers le trait noir. Quand il y a des motifs de la décoration, il faut appliquer les hachures kaghé-gouma, je l'écrirai en détail dans la partie sur la décoration. Il ne faut pas suivre la règle sans attention, si on ne faisait pas attention chaque fois, on ne réussirait pas ». A côté de cette leçon qui finit par un appel aussi impératif, il y a un dessin représentant la façon de faire sortir les poussières du résidu vers la bordure du plat.

Je crois que les traductions des principales parties du texte de cet ouvrage que l'on vient de lire sont utiles en ce sens qu'elles nous découvrent l'énorme savoir et l'expérience très étendue de Hokouçaï au sujet des couleurs. Elles nous rendent aussi plus familière la personnalité technique de Hokouçaï et son tour d'esprit. On peut trouver dans ces paragraphes des renseignements sur la peinture occidentale, pour laquelle l'artiste semble avoir perdu depuis longtemps son enthousiasme de jeunesse. Ce livre, plein de recettes de peinture sur verre et d'émail et qui devrait aussi contenir celles de l'eau forte, nous donne une toute autre idée de cet artiste, que l'on connaît uniquement comme

dessinateur. Il est pourtant probable que Hokouçaï ait pratiqué lui-même la peinture à l'huile, tant cette technique prend de place dans son « livre de peinture ».

LA COMPOSITION

L'impression d'imprévu et de légèreté que nous laisse la vue d'une estampe japonaise nous empêche parfois de voir que la régularité de la composition et une géométrie cachée des formes en sont souvent la cause. L'art du paysage de Hokouçaï est tout entier pénétré par ce souci de régularité. On peut distinguer deux principaux styles géométriques dans l'art de Hokouçaï. C'est le style S et c'est la triangulation.

Le style S est une succession de courbes de deux cercles accolés. C'est un équilibre de deux espaces, et c'est un mouvement de contraste. C'est une forme très répandue dans les arts de tous les pays : dans l'art grec, dans l'art gothique, spécialement dans le style dit « flamboyant », dans l'art de la Renaissance, et surtout dans l'art européen du XVIII^e siècle; il y existe comme un élément principal de l'esthétique. Le « style S » n'est pas moins important dans l'art d'Orient et d'Extrême-Orient. Cette forme universelle, mais qui ne s'adapte qu'avec certains styles, est aussi très fréquente dans l'art de Hokouçaï. Dans son art, quand la succession des éléments en S est appliquée sur le dos d'un animal qui court, le mouvement que celui-ci présente n'est pas inférieur à celui des animaux des grands peintres flamands. Le « style S » a aussi son importance dans les paysages de Hokouçaï. Dans *Kanagawaoki-namioura* et FOUKAKOU-SANN-JOUROK-KÉI la composition est définie par la liaison des deux grands mouvements en S des contours des vagues. Dans *Shônennkô* de SHIKA-SHASHINNKYÔ on voit un chemin sinueux qui s'éloigne et qui monte du bas vers le haut. Il passe le premier plan, il disparaît hors du cadre, il réapparaît, il disparaît; l'application de cette forme crée ici une continuité sinueuse dans l'espace en hauteur de la planche. Dans

Fouji-no-yama-aki du premier volume de FOUKAKOU-HYAK-KÉI on voit une succession de courbes qui forme au moins un S à travers les chapeaux des ascensionnistes. Et c'est cette succession qui est l'élément le plus important de la composition de cette planche et du creusement de l'espace. Dans une planche du trente-septième volume de SHIMPENN-SOUIKO-GWADENN, la bordure du bateau du premier plan dessine obliquement une grande courbe. Son extrémité étant courbée dans le sens contraire, elle dessine dans son ensemble un élément S, mais c'est un S où les dimensions des deux courbes sont très différentes. Le style S a aussi un rôle important dans une planche d'EHONN-WAKANN-NOHOMARÉ (46) représentant Nitta Yoshiçada priant le dieu dragon de la mer pour que la mer se retire. Au premier plan à droite on voit Nitta qui prie, et à gauche, en face de lui le dieu dragon apparaît dans une niche de vagues. Le trait de la vague et celui de la plage dessinent deux grandes lignes en S et, écartant Nitta et le dieu dragon, divisent obliquement l'espace en deux parties opposées. Ailleurs, quoique le style S ne définisse pas une composition entière, il joue quelquefois un rôle actif dans le paysage. Par exemple une planche de KANNONNKYÔ-WAKOUNN-ZOUÉ (47) représentant le bonze Monngakou calmant la mer est riche d'éléments en S. Mais ceux-ci ne constituent pas la charpente de composition de cette planche. Le paysage est rempli par des courbes, et quelquefois ces courbes forment des S. Dans la moitié supérieure de la planche on voit une succession des courbes étendues sur un espace assez horizontal et qui forme une succession des éléments en S; dans la moitié gauche de la planche l'avant du bateau dessine un gros trait courbe selon un axe vertical, et au coin droit en bas, des vagues dessinent des S, mais les dimensions des courbes des deux côtés étant différentes, l'effet du style S est assez faible. Entre les vagues de la partie supérieure de la planche et celles de la partie inférieure, dans la moitié droite de

la planche on voit une voile tombée. La bordure près de cette voile dessine la forme d'un S, et d'autres lignes de la surface de la voile ne supposent que des mouvements analogues. Ainsi la surface entière de la voile présente des formes S en profondeur, en largeur et en hauteur. Cette voile tombée donne un grand mouvement au paysage; mais elle ne crée pas la composition entière, et malgré le nombre des lignes mouvementées l'ensemble de la composition reste assez calme. *Foujimi-ga-hara* (48) de FOUGAKOU-HYAK-KÉI est une composition de notre style. Une groupe de grues occupe le centre de la composition. Une masse de terre du premier plan s'oppose au mont *Fouji* du lointain qui est situé sur la même diagonale. On peut distinguer quatre groupes dans la masse compacte des oiseaux : les quatre grues de droite, les deux de gauche en bas, les deux de gauche en haut et les deux du milieu. Tous ces groupes sont distribués avec une grande régularité. Les lignes des deux grues du milieu sont dirigées dans des sens contraires. Dans les autres groupes, on voit la répétition de la même ligne courbe, différente pour chacun des groupes, toujours composée d'une courbe et d'une contrecourbe qui forment des éléments S. Ce n'est pas un S qui distribue la composition, mais l'esthétique de cette planche est rendue grâce au style en S. Une planche du quatrième volume de SHÔZANN-TCHÔMONN-KISHOU (49) intitulée *Tchi-no-tatari* (50) nous montre aussi l'activité du style S dans une partie de la composition. La planche est signée : « *Hatchijouhatchi-rô-Mannji-hitsou* ». On voit à gauche un grand serpent qui descend et à droite un paysan qui tente de le tuer à coups de houe. Le corps du serpent contourne un tronc d'arbre et dessine un parfait élément S. Cette ligne en S est accompagnée par des feuilles de lierre rouge.

Le triangle est aussi une forme générale très employée dans la composition des estampes de Hokouçai. Dans *Gaïfou-kaïcêi* et *Sannka-hakouou* de FOUGAKOU-SANNJOUROK-KÉI, le

grand triangle de la surface brune du mont *Fouji* est placé un peu à droite. Le faisan de HOKOUCAÏ-SHASHINN-GWAFOU avait été déjà représenté de la même façon que le mont *Fouji* sur ces deux planches de FOUGAKOU-SANNJOU-ROK-KÉI. Dans un recueil des estampes de Hokouçaï, KATSOUSHIKASHINNÇÔ-GWAFOU (51) publié en 1890 par Sonnkitchi Matsoumura il y a un chasseur dans la montagne pendant la nuit. La planche est en hauteur, et il y a un cachet avec le mont *Fouji*. Au premier plan le chasseur joue de la flûte, pendant que sur la montagne lointaine on voit une silhouette d'un cerf devant la surface claire de la lune. Le trait de la montagne du premier plan qui monte de la gauche en bas vers la droite en haut et celui de la montagne éloignée qui descend de la gauche en haut vers la droite en bas dessinent un grand triangle. Dans FOUGAKOU-HYAK-KÉI on voit encore le grand triangle du mont *Fouji* comme dans *Kôrei-gonenn-Foujihô-shoutsoughenn* ; dans *Sennkinn-no-Fouji* (52), des tas de sacs de riz présentent avec le mont *Fouji* trois triangles.

La composition triangulaire prend une forme particulière dans FOUGAKOU-HYAK-KÉI. Dans *Rotchou-ikada-no-Fouji* (53) du premier volume, le trait inférieur de la ligne des roseaux coupe obliquement la partie supérieure de la planche, tandis que le banc du premier plan coupe obliquement la partie inférieure de la planche dans le sens contraire, et les deux lignes se rejoignent en dehors du cadre. Dans *Ounntaï-no-Fouji* du même volume, la pente droite du *Fouji* coupe obliquement la partie supérieure de la planche, la surface du pont coupe la partie inférieure, et ces deux lignes se rejoignent encore une fois en dehors du cadre. Ces deux lignes sont ici courbées vers l'intérieur. Dans *Shashinn-no-Fouji* (54) du deuxième volume la pente droite du *Fouji* coupe obliquement la partie supérieure de la planche, tandis que le trait du premier plan coupe obliquement la partie inférieure, et ils se rejoignent à l'extrémité droite. Cette composition triangulaire — dont on pourrait multiplier les



1. - Shimotsuké-Kourokaniyama-Kiri fouri-no-taki.



2. - Shimotsuké-Kourokaniyama-Kiri fouri-no-taki. Tirage bleu.

exemples — est une nouveauté de FOUKAKOU-HYAK-KÉI. Est-ce une invention de Hokouçai ?

On trouve des compositions analogues dans la série de TÔKAÏDÔ-GOJOUÇANN-TSOUGHÏ de Hiroshighé, gravée par Hoéïdô. Dans *Nicenn*, *Miya* et *Shôya* les planches sont coupées obliquement par deux lignes droites qui forment avec un bord de la planche un triangle. Ces deux lignes commencent dans les coins droits et se rejoignent au milieu du cadre du côté opposé. Dans *Kakékawa* des lignes obliques sont courbées vers l'intérieur, et rendent la composition particulièrement analogue à celle de *Ounntai-no-Fouji*.

Hokouçai ne s'est-il pas inspiré de ces compositions de Hiroshighé ? La solution du problème dépend des dates de la publication de TÔKAÏDÔ-GOJOUÇANN-TSOUGHÏ de Hiroshighé, gravé par Hoéïdô, et de FOUKAKOU-HYAK-KÉI. Selon M. Outchida (55) TÔKAÏDÔ-GOJOUÇANN-TSOUGHÏ est paru en 1833. Le premier volume de FOUKAKOU-HYAK-KÉI ne serait que de l'année suivante, de 1834. L'influence de l'ouvrage de Hiroshighé sur FOUKAKOU-HYAK-KÉI est donc possible, tandis que le contraire est impossible. Je ne sais pas s'il y a réellement eu influence de l'ouvrage de Hiroshighé sur FOUKAKOU-HYAK-KÉI, ou bien si nous sommes en présence d'une coïncidence, que l'usage constant de lignes obliques dans les paysages antérieurs de Hokouçai pourrait expliquer.

A côté du triangle et du « style S » qui sont les deux formes principales de la composition, il y a d'autres formules géométriques dans les compositions des paysages de Hokouçai. Dans son *kibyôshi* JINNKÔKI-YOURAÏ-SANNGO-JOUGO-TCHÔ-KYÔTCHOU-TÔYÔ-OUÇO-NO-TANAOROSHI on voit déjà une forme très géométrique dans les sacs entassés de la dernière planche du troisième volume. Les contours de ces sacs de riz présentent une composition géométrique en cercles. Celle-ci se retrouve plus tard dans *Sennkinn-no-Fouji* du premier volume de FOUKAKOU-HYAK-KÉI. Dans *Soubéri* du même volume on voit la ligne en zig-zag des quatre personnages

qui descendent la côte de la montagne. La planche suivante *Hôéizann-shoutsoughenn* représente une scène de désordre, cependant la ligne circulaire y règne. Dans *Bishou-Foujimagahara* (56) de FOUGAKOU-SANNJOUROK-KÉI le contour du seau dessine un grand cercle dans l'espace vide. Une planche du sixième volume de SHAÇONN-GOÏTCHIDAÏKI-ZOUÉ représentant l'anéantissement du palais du tyranique Tennraïryouô, montre un véritable tourbillonnement. La composition est une grande spirale noire qui a son centre un peu à droite, en bas de la planche. Sur le large espace noir de la spirale de gauche, on voit la divinité du tonnerre assise sur un animal fantastique; et l'on voit des arbres et des tuiles qui jaillissent en l'air, ébranlés seulement par le vent, sur des taches blanches des intervalles entre les espaces noirs qui tourbillonnent au premier plan. Il n'y a rien d'aussi géométrique que cette planche dans les paysages de Hokouçaï. Une planche du septième volume de la première partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI représente un terrible aspect de l'écrasement d'un cercueil par le tonnerre. L'éclat blanc se disperse en rayons dans l'obscurité, des pierres tombent et écrasent des personnages, tandis que les traits verticaux de la pluie remplissent la surface de la planche. Le paysage est dynamique, géométrique et il n'y a presque pas de profondeur. Une planche de la troisième partie de EHONN-SAÏYOU-KI représentant la femme-démon de la grotte *Biwadô* enlevant Sannzô, a aussi une composition très géométrique. La planche est en hauteur. On y distingue trois principaux mouvements : celui du bas, du milieu et du haut. Celui du bas est une ligne droite qui descend obliquement de la gauche vers la droite; ce sont des femmes qui descendent la pente. Celui du milieu est une ligne droite qui monte de droite à gauche; ce sont les trois disciples de Sannzô montés sur un nuage et poursuivant la femme-démon. Cette ligne oblique est parallèle à celle du bas. Le mouvement d'en haut monte de gauche à droite; c'est

la femme-démon qui enlève Sannzô. Ces trois mouvements ne sont pas tout à fait séparés : celui du milieu empiète sur celui du bas, et celui du haut succède à celui du milieu. Cette succession est surtout remarquable entre le mouvement du milieu et celui d'en haut. Les traits qui indiquent le vent ou la pluie sont parallèles aux lignes du bas et du milieu. Donc la composition est oblique, à la fois très mouvementée et très géométrique. Une planche du cinquième volume de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI représente la bataille sur le flanc d'une montagne. Les deux grands traits du flanc de la montagne sont obliques, des feux, des fumées et des personnages sont tous distribués sur les lignes obliques, parallèlement aux traits de la montagne; il n'y a aucune ligne qui s'oppose à ces traits obliques. A côté de la composition en lignes obliques parallèles il y a aussi la composition en lignes verticales. Une planche de la bataille dans la vallée, du quatrième volume de la septième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI représente une scène de désordre. Cependant, les traits verticaux gris de la pluie remplissent la surface de la planche et mettent toute la scène de la bataille derrière eux comme derrière un rideau transparent. Grâce à ces traits verticaux de la pluie, la scène retrouve un ordre. Il existe aussi un certain nombre de planches à la composition ordonnée selon des lignes horizontales. Par exemple, dans *Mouçashino-no-Fouji* du troisième volume de FOUGAKOU-HYAK-KÊI des brouillards horizontaux qui s'étendent sur la plaine *Mouçashino* donnent le principe de la composition de ce paysage. D'ailleurs dans les paysages de Hokouçai les zones des nuages décoratifs inspirés de la peinture japonaise classique, jouent souvent des rôles importants dans l'effet horizontal de la composition. La composition en lignes croisées existe aussi dans les paysages de Hokouçai. L'exemple en est donné par une planche du quatrième volume de la quatrième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI où l'on voit Ghenntokou

traversant le torrent sur un cheval appelé Tékiro. La tache oblique du torrent se distingue des espaces sombres des rives de droite en haut et de gauche en bas. Le torrent coule avec une grande rapidité de la gauche en haut vers la droite en bas ; tandis que le cheval Tékiro court obliquement de la droite en haut vers la gauche en bas, aussi avec une grande rapidité. Ces deux mouvements se croisent au centre de la planche et produisent une combinaison de mouvements rapides et dynamiques agissant dans des sens différents sur un plan croisé.

La symétrie et l'asymétrie ne sont pas des formes ainsi que le style S, le triangle, le cercle, etc..... Ce sont deux grandes catégories de la composition et toutes les compositions peuvent être classées dans l'une ou dans l'autre. Au Japon la symétrie existe souvent dans la peinture à sujets bouddhiques comme dans les peintures religieuses en Europe. Mais excepté le sujet bouddhique, la peinture japonaise connaît généralement l'asymétrie. Au Japon la symétrie dans le paysage est une nouveauté de *oukiyoé*, et il est très curieux de voir dans les paysages, à côté des compositions très asymétriques, des compositions très symétriques. Aussi dans les paysages de Hokouçaï les deux modes existaient à la fois depuis le commencement de son art. La liberté de la composition asymétrique est une tradition de la peinture japonaise. Mais la symétrie, notamment celle bilatérale doit, peut-être son origine à l'étude de la perspective occidentale. La plus facile application de la perspective était dans la représentation d'un espace symétrique comme l'intérieur d'un théâtre.

La symétrie se trouve déjà dans les estampes de Hokouçaï de l'époque où il signait Shounnrô. Il appliqua aussi comme ses prédécesseurs la perspective européenne à l'intérieur du théâtre. TÔTO-KABOUKI-OHSHIBAÏ-NO-ZOU représente l'aspect symétrique de l'intérieur d'un théâtre. TÔÊIZANN-TCHOUDÔ-NO-ZOU et AÇAKOUÇA-KINNRYOUZANN-KANNZÉONN-KÉIDAÏ-

NO-ZOU représentent les enceintes des temples, et leurs compositions sont aussi très symétriques. Dans ce dernier c'est la grande échelle noire appuyée contre la chapelle du centre qui donne un peu de variété. Dans la série de HOKOUÇAÏ-SENNCÉI-ZOU-ORANND-ÉKAGAMI-EDO-HAK-KÉI la symétrie règne, surtout dans *Ryôgokou* et *Sourougatchô*. Dans les vues de *Edo* des livres des *kyôka* la composition symétrique n'existe pas. Cependant dans le frontispice du troisième volume de EHONN-SOUMIDAGAWA-RYÔGANN-ITCHIRANN la symétrie est rendue par le toit du temple d'*Açakouça*. Dans les vues de *Tôkaïdô* la symétrie est rare. Cependant dans *Akaçaka* de TÔKAÏDÔ C les deux personnages du premier plan donnent une certaine symétrie à la composition, et dans la pièce en double longueur de *Okazaki* de TÔKAÏDÔ B le même effet est obtenu par la position du pont *Yahaghi* qui traverse le premier plan. La symétrie existe aussi dans les illustrations des romans du début du XIX^e siècle. Dans la planche du quatrième volume de SANNSHITCHI-ZENNDENN-NANNKA-NO-YOUMÉ (57) représentant Héizô au pied d'une grande colonne du temple *Tôdaïji* de *Nara*, il y a une composition très régulièrement équilibrée entre la gauche et la droite grâce aux deux colonnes du temple. L'extrémité du dallage en pierre dessine une ligne horizontale un peu plus bas que le milieu de la planche et s'oppose aux lignes verticales des colonnes; le point de fuite de la perspective étant au milieu de la distance entre les colonnes, toutes les lignes du dallage qui s'y rejoignent réalisent une symétrie rigoureuse. La première planche du vingt-cinquième volume de SHIMMPENN-SOUIKO-GWADENN présente aussi une composition très symétrique bilatéralement. L'autel carré du centre, en haut de la planche est le sommet du triangle et l'espace horizontal du parterre en bas est la base; les lignes de fuite forment un grand triangle équilatéral et déterminent ainsi la composition. La symétrie existe encore dans les détails de l'autel, et l'entassement des lignes horizontales

du dallage ajoute à l'effet horizontal de la planche. Des rideaux à gauche et à droite de l'autel dessinent des courbes, et ajoutent un élément de plus à la symétrie. Les personnages devant l'autel et ceux du dallage sont groupés à gauche et à droite à des distances identiques, et forment des lignes brisées adossées au centre de la composition. La figure géométrique fermée s'oppose à la forme ouverte vers l'extérieur, dessinée par les rideaux, et serre la composition. La symétrie de cette composition fait penser irrésistiblement à des « perspective » italiennes du XV^e siècle; elle est presque mantegnaesque ou raphaëlesque. Mais il y a là une grande sécheresse. Une planche du cinquième volume de la sixième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI représente une forteresse dans une vallée. Celle-ci est située au centre de la planche entre les montagnes et les nuages qui dessinent symétriquement des triangles à gauche et à droite. Hokouçaï réalisa la symétrie grâce aux ponts, comme le pont *Ryôgokou-bashi* vu d'en face de la série de HOKOUÇAÏ-SENNCÉI-ORANND-ÉKAGAMI-EDO-HAK-KÉI ou comme les ponts vus de profil de *Takahashi-no-Fouji*, *Foukagawa-Mannennkyô-ka* de FOU-GAKOU-SANNJOUROK-KÉI et *Nanahashi-itchirann-no-Fouji* (58) de FOU-GAKOU-HYAK-KÉI. *Kôshou-Miçaka-souimenn* (59) de FOU-GAKOU-SANNJOUROK-KÉI a une composition symétrique selon un axe oblique, grâce aux oppositions du mont *Fouji* avec son reflet et des collines de deux côtés. Dans la série de FOU-GAKOU-SANNJOUROK-KÉI, l'opposition des zones bleues du ciel ou de l'eau présente souvent la symétrie entre le haut et le bas dans les paysages; par exemple *Shimomégouro*, *Kôshou-Miçaka-souimenn*, *Noto-no-oura* (60), *Koishikawayouki-no-ashita*, *Aoyama-Ennza-no-matsou*, *Bouyô-Tajima*, *Kazouça-no-kairo*, etc.... Cependant, généralement, cette symétrie des zones bleues entre le haut et le bas ne joue qu'un rôle secondaire dans FOU-GAKOU-SANNJOUROK-KÉI. La composition symétrique existe aussi dans FOU-GAKOU-HYAK-KÉI; dans *Kôrei-gonenn-Foujihô-shoutsoughenn* ou dans *Nana-*

hashi-it chirann-no-Fouji la symétrie est remarquable entre la gauche et la droite; et dans *Sanntchou-no-Fouji* (61) ou *Tôryou-no-Fouji* (62) elle prend comme axe une ligne oblique. Une planche de WAKANN-EHONN-SAKIGAKÉ (63) représentant le bonze Monngakou se mortifiant à la cascade de *Natchi* est composée par deux éléments symétriques. La planche est en hauteur, Monngakou est debout un peu à gauche, son attitude est symétrique entre la gauche et la droite, et les masses de terre de gauche en bas et de droite en haut s'opposent obliquement. Donc il y a là une double symétrie entre la gauche et la droite et autour d'un axe oblique. La première est rendue par le geste de Monngakou, et celle-ci est plus importante que l'autre. Dans une planche du deuxième volume de la sixième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, le trait ondulé de la montagne divise obliquement la planche en deux parties : celle de droite en haut et celle de gauche en bas. De la partie basse de gauche vers la partie haute de droite de gros traits noirs de fumée (ou de feu) montent obliquement, couvrent l'espace de gauche en bas et laissent un vide dans la moitié opposée. Ainsi la composition symétrique existe dans les paysages de Hokouçaï de toutes les époques. Mais les paysages de Hokouçaï sont plus souvent encore asymétriques. Citons *Kanagawaoki-numioura* et *Gaïfou-kaïcèi* comme les deux chefs-d'œuvre de la composition asymétrique.

Dans les paysages de Hiroshighé ou de l'école Outagawa, quelquefois une grande partie de la composition est symétrique, et grâce à la partie subordonnée de gauche ou de droite, l'ensemble de la composition est asymétrique. *Sourougatchô* de HOKOUÇAÏ-SENNCÉI-ZOU-ORANND-ÉKAGAMI-ÉDO-HAK-KÉI est à peu près dans ce mode de composition. Mais chez Hokouçaï l'exemple n'est ni aussi fréquent ni aussi parfait.

Une des plus grandes originalités de la composition de Hokouçaï est l'importance très grande du cadre.

Le cadre dans l'art de Hokouçaï n'est pas indifférent à la composition : ce n'est pas une sorte de fenêtre à travers laquelle nous regardons un paysage complet en lui-même. Il n'est qu'une limite artificielle, une ligne qui sépare l'image de la marge, dans laquelle la composition peut continuer. Notre artiste emploie deux moyens pour donner à ce mince filet son aspect artificiel et accidentel. D'abord, parfois, il dessine des objets qui dépassent ce cadre et s'installent sur la marge. Ce moyen ne donne pas seulement une image plus variée et comme plus accidentelle, quelquefois l'objet qui dépasse la marge est le foyer de notre attention, quoiqu'il ne soit pas placé au centre de la composition ; par exemple le sommet du mont *Fouji* de *Kôrei-gonenn-Foujihô-shoutoughenn* du premier volume de FOUKAKOU-HYAK-KÉI, la tête du géant qui prédit la paix du monde du cinquième volume de la huitième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, Gokou qui vole dans le ciel du troisième volume de la quatrième partie de EHONN-SAÏYOU-KI, le tombeau de Confucius du cinquième volume de la septième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, le tombeau de Ou du quatrième volume des poèmes en vers de cinq pieds de TÔSHICENN-EHONN, etc.... Les compositions de ces deux derniers sont très analogues : les tombeaux sont à gauche en haut hors de la marge, ils sont reliés avec les visiteurs par une ligne oblique ; malgré leur place si excentrique ils sont les foyers de l'adoration et de l'attention de nos regards.

L'autre moyen consiste à introduire dans le paysage des objets dont on ne voit, à l'intérieur du cadre, qu'une partie. Ce procédé a son importance aussi bien au point de vue de la suggestion de l'espace, qu'en tant que moyen de composition, il enrichit les paysages en formes imprévues, fragmentaires, que notre imagination essaie de compléter sur la marge, de l'autre côté du cadre ; par exemple le grand toit du premier plan de *Tôto-Açakouça-Honngannji* (64) de FOUKAKOU-SANNJOUROK-KÉI. Cette technique de l'usage du



1. - *Kôsbou-Mishima-goé*. Tirage bleu avec des traces de pinceau.



2. - *Shimomé-gouro*. Tirage bleu avec des traces de pinceau.
FOUGAKOU-SANNJOUROK-KÉI. (Collection de l'auteur).

cadre se trouve aussi chez les impressionnistes d'Occident; par exemple dans *LES MALHEURS DE LA VILLE D'ORLÉANS* de Degas le cheval de l'extrémité droite a la moitié de son corps hors du cadre. Il est presque certain que ce procédé provient ici d'une imitation de l'art des estampes et des laques japonaises.

LA CONCEPTION DE L'ESPACE

On a toujours considéré l'extrême variété de l'espace des artistes japonais comme un des principaux facteurs du charme étrange de leurs estampes. L'art de Hokouçaï offre des formules très nouvelles et très heureuses de la conception de l'espace. Tantôt l'espace est, pour ainsi dire, complet, il s'éloigne de plus en plus par l'intermédiaire de plusieurs plans, comme dans *Kaïcêi-no-Fouji* du premier volume de FOUAKOU-HYAK-KÉI. Dans FOUAKOU-SANNJOUROK-KÉI le vaste paysage étendu est quelquefois nettement divisé en trois plans, et ces trois plans se superposent l'un derrière l'autre : le deuxième au-dessus du premier et le troisième au-dessus du second ; on en trouve un exemple dans *Boushou-Tamagawa* (65) avec la rive de ce côté au premier plan, la rivière au second plan et le mont *Fouji* au troisième ; ou bien dans *Kôshou-Kajikazawa* (66) le rocher au premier plan, la surface de l'eau au second et le mont *Fouji* au troisième plan. Cette composition en trois plans représente avec une grande simplicité un vaste paysage plan et étendu. Mais dans FOUAKOU-HYAK-KÉI les surfaces des objets du premier plan se superposent directement à la surface de l'objet d'un plan très éloigné sans qu'aucun intermédiaire ou second plan ne relie les deux objets, séparés par une grande distance. *Edo-no-Fouji* (67) du premier volume, *Idokoumi-no-Fouji*, *Tchikourinn-no-Fouji* (68), *Kôyamatchi-no-Fouji* (69) et *Matsou-goé-no-Fouji* (70) du deuxième volume et *Ami-nihédatarou-no-Fouji* (71) du troisième volume peuvent nous servir d'exemple. Cette conception de l'espace n'est pas tout à fait une nouveauté de FOUAKOU-HYAK-KÉI, mais elle est remarquable dans cet ouvrage par sa fréquence. Grâce à

elle, l'artiste obtient, avec des moyens très simples, cet effet de légèreté, de simplification, d'imprévu, qu'une représentation complète du paysage ne peut jamais nous donner.

L'horizon est tantôt très haut et tantôt très bas. Dans plusieurs planches de la série de RYOUKYOU-HAK-KÉI, l'horizon est très haut, et la vaste surface plane de l'eau ou de la terre occupe largement la planche. Dans certaines planches de TÔKAÏDÔ représentant la traversée d'un fleuve ou *Taomo-no-Fouji* du premier volume et *Ounéri-Fouji* du deuxième volume de FOUAKOU-HYAK-KÉI le paysage est vu d'un point très élevé et il n'y a pas d'horizon. *Taomo-no-Fouji* présente un effet aérien grâce à la figure des oies sauvages qui volent au-dessous de nos yeux; il n'est pas nécessaire d'insister sur l'étrangeté de l'effet produit. *Fouji-no-yamaaki* et *Soubéri* du premier volume de FOUAKOU-HYAK-KÉI présentent la surface de la terre sans l'horizon. Dans ces planches, les paysages ne sont pas vus d'en haut; mais c'est la surface même de la terre qui est en pente.

Dans *Rakannji-no-Fouji* (72) du troisième volume de FOUAKOU-HYAK-KÉI ou dans *Tôto-Açakouça-Honngannji* de FOUAKOU-SANNJOUROK-KÉI on voit le sommet de l'édifice au premier plan, indépendamment du paysage qui se trouve derrière lui. *Rakannji-no-Fouji* et *Tôto-Açakouça-Honngannji* doivent être considérés ici comme les cas très nets de la formule bien connue de l'avant plan qui est si souvent employée dans l'art de Hokuçai et dans toute l'estampe japonaise. Nous reviendrons encore sur cette particularité dans le paragraphe consacré à la perspective. Dans un très grand nombre de paysages de Hokuçai on voit, au bord inférieur de la planche, des branches d'arbre, des toits des maisons, etc.... qui sont coupés par le cadre, par exemple *Sourougatchô* de HOKOUÇAI-SENNCÉI-ORANND-ÉKAGAMI-EDO-HAK-KÉI, *Kôto-Sourougatchô-Mitsoui-micé-ryakouzou* (73) de FOUAKOU-SANNJOUROK-KÉI, *Tanabata-no-Fouji* (74), *Hanama*

no-Fouji (75), *Souçaki-no-Fouji* (76) ou *Raïtchô-no-Fouji* (77) de FOUGAKOU-HYAK-KÉI, etc.... C'est un moyen de suggérer la distance qui nous sépare du premier plan de la composition. Mais c'est aussi la preuve que l'espace, pour Hokouçaï, n'est pas enfermé dans le filet du cadre; que ce qu'on voit n'est qu'un fragment de l'espace — qui continue de part et d'autre du cadre, derrière lui. Notre imagination nous force malgré nous à compléter les objets dont on ne voit qu'une partie, à dépasser le cadre. C'est peut être le plus sûr moyen pour l'artiste de créer l'illusion de cet espace magique de l'estampe japonaise.

La variété de la formule de l'espace est un caractère fondamental de l'art de Hokouçaï. *Tôtômi-sanntchou-no-Fouji* (78) du deuxième volume et *Yashou-ennkéi-no-Fouji* du troisième volume de FOUGAKOU-HYAK-KÉI nous offrent les exemples les plus parfaits d'un espace si curieusement construit, que notre imagination n'arrive pas à en découvrir les formules. C'est un espace dynamique et expressif.

Dans l'art de Hokouçaï, les personnages s'harmonisent avec le paysage. Quelquefois ils s'y mêlent intimement, mais quelquefois, les personnages étant alignés horizontalement au premier plan, ils sont complètement séparés du paysage lui-même, qui peut apparaître comme une toile de fond. Ce dernier cas présente la composition traditionnelle de l'estampe japonaise, comme d'ailleurs celle de beaucoup d'époques primitives : ainsi les tableaux religieux du quattrocento italien — ceux du Pérugin par exemple, offrent la même opposition entre une rangée de figures au premier plan et le paysage, qui est loin au fond. Dans *Ryoutô-no-Fouji* du premier volume et *Yaçakaïmawari-no-Fouji* du troisième volume de FOUGAKOU-HYAK-KÉI les personnages se mêlent au paysage qui devient pour eux un milieu. Dans *Akaçaka* de TÔKAÏDÔ c. *Ghekkà-no-youkikaï* (79) de HOKOUÇAÏ-SOGWA ou *Kôréi-gonenn-Foujihô-shoutsoughenn*, *Hôéizann-shoutsoughenn* (*sono-ni*), *Fouji-no-foumoto*, *Shinnsétou-no-Fouji* (80),

Raïtchô-no-Fouji et *Sannki-foukakou-katatchi-wo-kouzouçou-no-Fouji* (81) de FOUGAKOU-HYAK-KÉI les personnages se tiennent tous au premier plan, et sont complètement séparés du paysage, mais ils s'harmonisent avec lui, grâce aux procédés de composition.

LA PERSPECTIVE

Etant donné que dans l'art de Hokouçai les variations des ombres n'ont pas pour but de suggérer la perspective aérienne, elles ne s'accordent qu'occasionnellement ou partiellement avec l'effet de cette perspective; la perspective dans l'art de Hokouçai est essentiellement linéaire et spatiale. Elle est souvent obtenue dans la composition tantôt par la diminution de la dimension des objets, tantôt par l'entrecroisement des surfaces selon la formule de coulisses de théâtre. Par exemple, dans *Fouji-no-yamaaki* du premier volume de FOUAKOU-HYAK-KÉI, ce n'est pas seulement la diminution des dimensions des chapeaux, mais c'est aussi le croisement des collines des deux côtés qui donnent l'effet de perspective. De même dans *Yaçakaïmawari-no-Fouji* du troisième volume du même ouvrage, ce n'est pas seulement la diminution des dimensions des personnages, mais ce sont aussi les croisements des surfaces de la montagne qui donnent cet effet.

Nous avons déjà parlé, dans le chapitre sur l'espace, du rôle, pour la création de la profondeur, des objets coupés par le cadre. Ce principe n'est pas appliqué constamment, mais on en trouve de très bons exemples dans *Souçaki-no-Fouji* du deuxième volume et *Raitchô-no-Fouji* du troisième volume de FOUAKOU-HYAK-KÉI.

Dans l'art de Hokouçai, le point fuyant se trouve quelquefois au centre de la planche, comme par exemple dans TÔTO-KABOUKI-OHSHIBAÏ-NO-ZOU ou dans la planche du quatrième volume de SANNSHITCHI-ZENNDENN-NANNKA-NO-YOUMÉ représentant les grosses colonnes du temple *Tôdaïji*. Cependant, dans d'autres planches comme dans *Rotchou-ikada-no-Fouji* du premier volume de FOUAKOU-HYAK-KÉI

ou dans la planche du soixante-douzième volume de SHIMM-PENN-SOUIKO-GWADENN représentant l'intérieur du temple bouddhique, il se trouve très nettement à gauche et à droite de la planche et la succession des plans se poursuit dans cette direction.

Quelquefois le point de fuite est difficile à déterminer. Mais l'impression de la profondeur est obtenue par le moyen classique de la diminution des objets ou de personnages et de la perspective au moyen de plans qui s'entrecroisent obliquement; une autre formule consiste à dessiner sur le paysage des bandes horizontales de brouillard ou de nuages qui se superposent, toutes parallèles les unes aux autres.

A côté de ces perspectives si savamment rendues, il y a quelquefois des invraisemblances enfantines. Quelquefois les rapports des dimensions des objets étant exacts dans le détail, ils sont inexacts dans l'ensemble de la composition. Ce genre de fausseté de perspective se trouve souvent dans les estampes japonaises de l'époque primitive. Hokouçaï qui s'était plongé une fois dans l'esthétique de l'art occidental et qui avait écrit en 1815 sur la technique de la perspective dans son HOKOUÇAÏ-MANNGWA (tome III), répète encore parfois les conventions fausses de la perspective des estampes primitives.

Par exemple avant Hokouçaï, il était déjà d'usage dans l'estampe japonaise de figurer les fleurs du cerisier plus grandes que nature. C'étaient une manifestation très goûtée et presque symbolique du printemps. Hokouçaï a suivi sur ce point les conventions de l'estampe japonaise. Voici encore quelques exemples de la perspective fausse de ce genre : dans *Araï* de TÔKAÏDÔ B, le porteur de palanquin est beaucoup trop petit quand on le compare à d'autres personnages représentés. Dans *Açakouça-Kannzéonn* (82) de HYAKOU-SAÉZOURI l'inexactitude des rapports des dimensions des personnages se trouve un peu partout. Dans *TARÔ-INARI* (83), l'enfant qui porte le drapeau est beaucoup trop grand quand

on le compare à l'adulte qui est sur la même zone à gauche. Dans *Soumida-no-tsouki* de SHÔKÉI-SÉTSOUGHEKKA, la chapelle que l'on trouve à gauche et en bas sur la surface de l'eau est beaucoup trop petite quand on la compare à d'autres parties de ce paysage. Dans une planche de EHONN-TÉIKOUNN-OHRAÏ qui représente l'adoration du cerisier en fleurs, les personnages qui marchent sur le chemin sont trop grands en proportion de ceux assis en bas, à droite. Dans *Hanama-no-Fouji* (84) du premier volume de FOUKAKOU-HYAK-KÉI, on voit cinq personnages assis au deuxième plan à gauche et un personnage tenant un éventail ouvert à droite. L'homme qui marche avec ce dernier est invisible. Le personnage à l'éventail est à la même distance de nous que le personnage le plus éloigné parmi les cinq autres. Cependant la différence dans la dimension de ces deux personnages est considérable. Dans *Hôçakou-no-Fouji* (85) du premier volume de FOUKAKOU-HYAK-KÉI, on voit une colline au premier plan à droite. Elle est placée dans l'angle des deux chemins qui passent au pied de la colline. On voit des passants et des chevaux sur les chemins, des paysans et un petit temple shintoïste sur la colline. Les dimensions des personnages qui marchent sur les chemins au pied de la colline donnent une première indication de perspective, et cette perspective est exacte. Les rapports des dimensions des objets sur les pentes de la colline sont aussi exacts. Mais il n'y a aucun rapport entre les dimensions des objets sur la colline et celles des passants sur les chemins en bas. Si nous ne combinons pas les dimensions des objets des deux parties de la planche, la colline nous paraît assez grande. Mais si on juge sa grandeur d'après les dimensions des personnages ou des chevaux des chemins en bas, elle doit être toute petite; dans ce cas, le point où se trouve le temple ne doit pas avoir plus de cinq mètres de hauteur et toutes les choses et les personnages sur la colline sont invraisemblablement petits.

Dans *Shimadagahana-youyô-no-Fouji* (86) du deuxième

volume de FOUKAKOU-HYAK-KÉI, les rapports des dimensions des personnages sont à peu près exacts dans la partie gauche et dans la partie droite de la composition. Mais si l'on combine les dimensions des personnages de ces deux parties, on trouve une grosse erreur : les personnages de la partie gauche sont beaucoup plus grands que les personnages de la partie droite. Dans *Rotchou-ikada-no-Fouji* du premier volume de FOUKAKOU-HYAK-KÉI on voit l'éloignement de la perspective par la diminution des dimensions des roseaux et de celles des radeaux. Mais les roseaux ne diminuent pas proportionnellement aux dimensions des radeaux. Ainsi les lignes fuyantes des roseaux et celles des radeaux ne se rejoignent pas au même point.

Cependant l'inexactitude de la perspective dans l'art de Hokouçai n'est pas seulement dans le rapport des dimensions.

Hokouçai représenta quelquefois un double horizon dans la même planche; par exemple dans la planche du septième volume de la quatrième partie de EHONN-SAÏYOU-KI représentant l'intérieur du palais ou dans la planche du deuxième volume de la cinquième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGO-KOU-SHI représentant également l'intérieur d'un palais, etc.... Dans *Edo-Nihombashi* de FOUKAKOU-SANNJOUROK-KÉI d'après les lignes fuyantes des parties supérieures des bâtiments de la rive droite, il faut supposer aussi plusieurs horizons.

Dans *Kann-no-Bounntéi* (87) de NIJOUSSI-KÔ-ZOUÉ (88), l'espace est divisé en trois parties distinctes, qui sont dans un rapport chaque fois différent avec le spectateur extérieur, l'intérieur de la maison dans la partie gauche, dans la partie droite et le paysage au milieu; ces trois portions d'espace sont unies par le premier plan. Les lignes fuyantes de la partie gauche tombent sur un point différent de celles de la partie droite et ces deux points ne sont pas au même niveau; ce dernier point doit être plus loin que ce premier. Dans une planche du premier volume de EHONN-TAMA-NO-OTCHIBO (89), la lune est représentée sur l'espace noir du

nuage qui descend sur le champ, en cachant l'horizon, et ce dernier doit être plus haut que l'extrémité basse de la lune. Ainsi la lune est représentée comme un objet proche, qui flotte dans l'atmosphère terrestre, devant les nuages.

Dans *Yahaghi-no-hashî* de SHOKOKOU-MÉIKYÔ-KIRANN, les deux groupes de piles du pont de l'extrémité droite de la planche ne sont pas sur la même ligne droite que les autres, comme la logique l'exigerait, et on ne voit pas la surface inférieure du pont à l'extrémité droite, quoiqu'on voie bien le dessus de l'autre côté. Il faudrait supposer que le plan du pont *Yahaghi* est établi sur une ligne courbe pour expliquer cette anomalie de la perspective. On voit une anomalie analogue de la perspective dans une planche de EHONN-TÉIKOUNN-OHRAÏ. Elle représente un paysage d'eau avec un bateau exotique. La proue de ce bateau est inclinée vers le spectateur, alors que sa poupe est figurée parfaitement horizontale. Quelle que soit la position du bateau, cette perspective n'est pas logique.

Les exemples que nous venons de citer — et qui sont plus nombreux dans l'œuvre de Hokouçaï paysagiste — sont trop nombreux et reviennent avec trop de constance pour que nous puissions les regarder comme des erreurs. Une raison doit présider à ces incorrections — d'après les règles de la perspective rationnelle — de point de fuite ou de situation de l'horizon. L'étude de la peinture japonaise des époques plus anciennes nous donne facilement l'explication de ces anomalies. On a souvent observé — que le principe du double horizon ou du double point de fuite — de deux ou plusieurs espaces dont chacun obéit à un point de vue différent — était constant dans l'art japonais et que c'est seulement au XVIII^e siècle, sous l'influence européenne, que les règles de la perspective plus ou moins dérivée de Alberti ont passé dans cet art. L'unité du point de vue, l'unité de l'espace représenté, règles essentielles de toute perspective — ne sont pas toujours observées dans l'estampe

japonaise. Ce double horizon correspond à deux situations différentes du spectateur, ces deux points de fuite nécessitent un déplacement de la direction du regard. On a pu énoncer même la loi, que l'espace que détermine la perspective dans l'art japonais, était en quelque sorte indépendant du spectateur ; ainsi il existe des dessins notamment dans l'art japonais du XIV^e et XV^e siècles où le spectateur devrait être placé derrière la composition présentée — pourtant de la façon normale, pour que la perspective soit juste. On ne rencontre plus, chez Hokouçaï, ces cas de « perspective renversée », mais la mobilité du point de vue — manifeste dans les gravures à double horizon ou dans celles où des parties entières, correctement représentées, ne coïncident pas — est une persistance de vieilles habitudes des dessinateurs japonais.

Quoiqu'il en soit malgré l'incorrection de la perspective, tous les objets sont représentés avec harmonie dans l'ensemble de la composition. La nature n'est pour Hokouçaï qu'un point de départ, sa source d'inspiration, il représente les objets dans un monde à lui ou les convenances de la perspective vraisemblable passent au second plan. Hokouçaï est essentiellement un compositeur de surfaces régulières et savamment équilibrées et un créateur non pas d'illusions de profondeur, mais d'espaces artistiques suggestifs et curieux. Ces considérations sur l'inexactitude de sa perspective ne diminuent en rien la grandeur du génie de Hokouçaï. Au contraire, elles prouvent la franchise et la hardiesse de son esprit artistique.

LA LUMIÈRE ET L'OMBRE

L'art de l'estampe japonaise est essentiellement un art de la ligne et de la couleur. L'étude des phénomènes de lumière apparaît pourtant dans les estampes de Hokouçai sous l'influence de l'art européen. Dans *Nihombashi* de la série de HOKOUÇAÏ-SENNCÉI-ZOU-ORANND-ÉKAGAMI-EDO-HAK-KÉI et dans KOUDANN-USHIGAFOUTCHI, par exemple, l'ombre ne modèle pas seulement les toits ou les berges, mais, dans le premier, les ombres des maisons, et, dans le dernier, les ombres des personnages se projettent sur la rue. Hokouçai a abandonné d'ailleurs aussitôt l'imitation des effets de lumière et d'ombre de l'art européen, se bornant seulement à représenter l'ombre portée. Dans HOKOUÇAÏ-MANNGWA tome II, il y a une planche avec une étude de cette sorte, de même que dans HOKOUÇAÏ-GWA-TÔTO-JOUNI-KÉI-TCHÔ paru en automne de l'année 1820. Mais ces deux cas ne sont que des représentations isolées des projections d'ombre et non des études d'effets lumineux. Une recherche plus complexe apparaît dans certaines œuvres de Kouniyoshi. Hiroshighé s'en désintéresse d'habitude, mais son *Sarouwakatchô-yorou-no-kéi* (90) de la série MÉISHO-EDO-HYAK-KÉI parue entre 1856 et 1858, est une réussite parfaite dans ce genre. Une peinture à la main de Katsoushika Ohi, fille de Hokouçai, représentant une vue nocturne de *Yoshiwara* nous étonne même, à cause de la recherche très poussée de l'effet d'ombre. Enfin, en 1848, Hokouçai publia une sorte de traité du modelé par ombres dans son EHONN-SAÏSHIKI-TSOU. Ainsi quoique les recherches de lumière et d'ombre n'aient pas été la principale préoccupation de l'artiste, l'idée est toujours restée vivante dans la pensée de Hokouçai et dans l'art de ses contemporains.

Il ne serait pas inutile d'examiner des renseignements sur la technique de l'ombre que l'artiste donne dans EHONN-SAÏSHIKI-TSOU. Dans cet ouvrage, Hokouçaï écrivit : « S'il n'y avait pas la clarté et l'obscurité, il serait difficile de nommer les couleurs. D'après cette phrase, il paraît que Hokouçaï ne distingua pas nettement la lumière de la couleur. Cependant il faut comprendre le mot « *saïshiki* » (91), employé ici, comme l'ensemble de traits essentiels, soit en couleurs soit en gris ou noir. Ce passage concernant l'effet de la lumière est tout simple; Hokouçaï se borne à expliquer les moyens de donner l'impression de la troisième dimension par l'ombre sur des objets de diverses formes en se servant des hachures. Il analyse ainsi une sphère et un cube; il enseigne que la partie claire de la surface de la sphère doit être colorée avec la craie grise de coquillage, et celle du cube avec l'encre *benngara*. Il décrit ensuite une colonne, un feuillage et un rocher avec les surfaces claires et les surfaces sombres. Viennent après deux dessins de personnages assis. Sur l'un d'entre eux on voit les ombres des creux des plis du vêtement sans le dessin au trait du vêtement même; Hokouçaï indique : « *Les dessins larges sont des ombres, ce sont des hachures en kaghé-gouma proprement dit. La partie blanche est claire, colorez avec le ton blanc.* » L'autre personnage porte un vêtement rayé entièrement dessiné avec l'indication des ombres; l'explication dit : « *Si on ne dessine pas les raies d'après le dessin, après les avoir peintes, et si on ne met pas la hachure encore une fois, comme celles qui précèdent en mettant les raies entre elles, le clair-obscur ne sera pas visible.* » Hokouçaï semble avoir tenu pour très importante la technique de la hachure. Le mot « *kouma* » signifie bien la hachure. Dans EHONN-SAÏSHIKI-TSOU on trouve une vingtaine de mots composés avec le mot « *kouma* » :

Kaghé-gouma (la hachure d'ombre).

Téri-gouma (la hachure claire).

Oh-gouma (la grande hachure).

Haçami-gouma (la hachure à insérer).

Warai-gouma (la hachure à rire).

Orannda-gouma (la hachure hollandaise).

Késhi-gouma (la hachure à effacer).

Emonn-gouma (la hachure du vêtement).

Tsouji-gouma (la hachure du carrefour).

Foukashi-gouma (la hachure cuite à l'étuvée).

Ouçou-gouma (la hachure mince ou la hachure claire).

Matchi-gouma (la hachure d'attente).

Kaéri-gouma (la hachure de retour).

Foushi-gouma (la hachure coudrée ou la hachure du nœud).

Okoshi-gouma (la hachure levée).

Wari-gouma (la hachure qui divise).

Sô-gouma (la hachure paire).

Koukouri-gouma (la hachure qui attache) etc...

Les représentations ainsi formées sont traduites mot à mot, et leurs sens ne sont pas toujours clairs. Cependant nous pouvons comprendre avec plus ou moins de certitude les sens de certains de ces mots composés d'après le texte de l'ouvrage. *Kaghé-gouma* est la hachure qu'on met depuis la partie creuse vers la partie développée et saillante. *Téri-gouma* est la hachure qu'on met depuis la partie en relief vers la partie en creux. *Oh-gouma* est la hachure que l'on met par dessus la hachure peu élevée et en traduisant légèrement une grande surface. *Foukashi-gouma* doit être la hachure très légère de n'importe quelle couleur. *Haçami-gouma* semble signifier la hachure qu'on met après avoir dessiné les motifs décoratifs sur la surface de quelque objet en repassant les hachures précédemment faites; cela doit être probablement celle que nous avons vue dans l'indication du dessin du personnage au vêtement rayé. *Warai-gouma* signifie la hachure de la légèreté naturelle de la fleur ou de la figure de femme : on met la craie fondue de coquillage dans la teinture *shôennji*; au moment que celle-ci devient rose, on ajoute de l'eau, et on trace des lignes sur la craie de

coquillage en prenant l'eau à la surface. *Tsouji-gouma* doit être la hachure ronde que l'on met au point du croisement des lignes. *Okoshi-gouma* indique peut-être la hachure qui donne l'effet à une autre partie de l'objet : par exemple en hachurant les pétales d'une fleur avec l'encre que l'on prend à la surface de la teinture *shôennji*, on augmente l'effet des lignes principales peintes à la craie de coquillage.

Hokouçai trouve une différence sérieuse entre la hachure de la peinture occidentale et celle de la peinture d'Extrême-Orient : d'après lui la première a pour rôle de donner l'impression de trois dimensions des objets la seconde n'a qu'un rôle décoratif et plat. Cependant dans les peintures classiques de l'école *Kanô* on peut voir une sorte de hachure réalisée par une répétition des lignes verticales à la surface verticale du chemin, et qui donne au chemin un semblant de profondeur et de troisième dimension. Hokouçai appliqua très souvent les hachures aux surfaces des rochers, en suivant la tradition de la peinture classique. Cependant dans une planche du premier volume de JINNGOU-KÔGÔ-SANNKANN-TAÏJI-ZOUÉ les hachures sur le jupon de l'impératrice sont des lignes ondulées et parallèles très géométriques; cette manière semble très personnelle à Hokouçai.

Ce rôle de l'ombre est surtout visible dans les paysages de Hokouçai où l'imitation de l'art occidental est manifeste. Dans ces paysages l'ombre est souvent même un élément fondamental de l'ensemble du paysage. En abandonnant l'imitation de l'art occidental, Hokouçai ne fit plus de l'ombre qu'un élément accessoire qui lui servit à donner à certains objets l'impression de la troisième dimension. Dans une planche de EHONN-TCHOUSHINNGOURA représentant la maison de Amagawaya Gihéi on voit l'ombre sur de gros paquets, au côté gauche (92); mais il est tout à fait exceptionnel de trouver l'ombre dans cet ouvrage. Dans une planche de SANNSHITCHI-ZENNDENN-NANNKA-NO-YOUMÉ Hokouçai représenta l'espace intérieur entièrement noir d'une niche au

bord du chemin. Dans le soixante huitième volume de SHIMMPENN-SOUIKO-GWADENN, les pierres des surfaces inférieures du pont au premier plan étant des masses noires, elles jouent le rôle de l'ombre et donnent au pont l'impression de profondeur cherchée. Les exemples de ces méthodes sont assez nombreux dans FOUKAKOU-HYAK-KÉI. Dans *Sanntchou-no-Fouji* du premier volume par exemple, l'intérieur du tronc d'arbre est très sombre, tandis que l'extérieur est très clair, dans *Yama-mata-yama* (93), les bordures des montagnes sont particulièrement claires; dans *Edo-no-Fouji*, l'ornement d'un faite est légèrement modelé à l'aide de l'ombre; dans *Idokoumi-no-Fouji* du second volume, l'intérieur du puits est sombre, et l'atmosphère extérieure est claire; dans *Kaïjô-no-Fouji*, la vague est modelée à l'aide des ombres; la crête est blanche d'écume et le fond de la vague est très noir; dans *Tanima-no-Fouji* (94) l'intérieur de la grotte est sombre et l'extérieur est clair; dans *Worannkai-no-Fouji* du troisième volume un côté de la hutte est plus sombre que l'autre côté etc... Cependant Hokouçaï représenta dans sa maturité des grands paysages lumineux sans y montrer aucune trace de l'art occidental. Dans *Sannghi-Takamoura* de HYAKOUNINN-ISSHOU-OUBA-GA-ETOKI par exemple la surface ondulée de la mer bleue est représentée avec de très légères variations de la lumière et de l'ombre; et dans *Kaïjô-no-Fouji* du troisième volume de FOUKAKOU-HYAK-KÉI les vagues du second plan sont modelées quoique très légèrement, en gris et les feuilles des arbres reçoivent et reflètent une lumière intense.

Dans l'art de Hokouçaï on trouve quelquefois l'inexactitude dans la représentation de la source de la lumière; dans son KANAZAWA-HAK-KÉI signé, en *hiragana* : *Hokouçaï-outsouçou*, les ombres des toits étant représentées sur des côtés différents et opposés, ceux-ci ne peuvent recevoir la lumière provenant d'une source unique par exemple du soleil; cette sorte d'ambiguïté se trouve encore dans les



1. - *Shinobazou-no-aki-no-tsouki.*
EDO-HAK-KÉI. (Collection de l'auteur).



2. - *Shounngai-youshô.*
RYOUKYOU-HAK-KÉI. (Collection de l'auteur).

ombres des surfaces des bois de *Honnjo-Taté-kawa* de FOUGA-KOU-SANNJOU-ROK-KÉI. D'ailleurs dans une planche du soixante-quatorzième volume de SHIMMPENN-SOUIKO-GWADENN représentant Riki frappant la table, la silhouette de ce personnage ne doit pas exister sur la porte, si celle-ci est une sorte de *shôji* (95) comme cela semble être, car l'intérieur de la chambre est plus clair que l'extérieur.

D'autre part Hokouçai nous montre une manière très originale dans l'estampe japonaise de représenter la source de la lumière. Des objets qui luisent dans l'obscurité du paysage n'ont pas en dehors d'eux-mêmes une source de lumière qui éclairerait de la même façon la composition entière. *Hôéizann-shoutsoughenn*, *Shinnshou-Yatsougataké-no-Fouji* (96) ou *Tôryou-no-Fouji* de FOUGAKOU-HYAK-KÉI, une planche du huitième volume de la sixième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI représentant l'apparition de l'âme de Kannou dans la bataille et une planche du troisième volume de la huitième partie du même ouvrage représentant Kyôï perçant le cheval de l'ennemi, peuvent servir d'exemples de la lumière sans source définie. Dans le soixante-neuvième volume de SHIMMPENN-SOUIKO-GWADENN et dans le premier volume de la quatrième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI on voit des aspects de la nuit. Sur le ciel, on voit la lune, les intérieurs des maisons sont éclairés par les lumières artificielles et l'espace extérieur est noir. Cependant certains objets sont lumineux dans ces espaces sombres du dehors. Il est difficile de distinguer si leur clarté vient de la lune ou d'eux-mêmes. Il me semble toutefois que les sources des lumières se trouvent dans les objets eux-mêmes, et ne sont pas le reflet de la lune. Dans le cinquième volume de SANNSHITCHI-ZENNDENN-NANNKA-NO-YOUMÉ, on voit des personnages, les indications de ces personnages et deux chiens sont représentés avec des taches claires sur le fond noir. C'est un traitement plat, décoratif et ornemental qui n'a aucun rapport avec la recherche de lumière.

Cette curieuse manière de traiter la lumière est-elle une nouveauté de Hokouçaï ou bien vient-elle de l'art japonais de l'époque antérieure ? C'est une vieille tradition d'*akahonn* suivie par les romans *Kourohonn* puis par les *kibyôshi*. Dans leurs illustrations on voit souvent, à certains endroits de la planche, des objets clairs sur le fond sombre. Ces objets sont lumineux et clairs par eux-mêmes, et non pas à cause d'une source de lumière extérieure. La représentation dans la même planche d'une source lumineuse — le soleil ou la lune — y est sans conséquence sur l'éclairage des objets.

Dans les planches du soixante-neuvième volume de SHIMMPENN-SOUIKO-GWADENN et du premier volume de la quatrième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, l'effet de la lumière de la lune est particulièrement curieux, quoique celui-ci soit négatif dans le paysage, la nuit est bien représentée, grâce aux contrastes forts des espaces clairs et des espaces sombres. Dans FOUGAKOU-HYAK-KÉI, les effets de lumière de diverses heures du jour ou de la nuit sont quelquefois représentés avec succès. Dans *Kyôdai-Fouji* (99), du premier volume, le soleil jette ses rayons largement sur le ciel, au delà de l'horizon, et une grande partie de la surface de l'eau est lumineuse. Dans *Kaijô-no-Fouji* du deuxième volume les feuilles des arbres reflètent la lumière vive du soleil. L'aurore et le crépuscule sont quelquefois représentés par la silhouette noire du mont *Fouji*, par exemple *Souçaki-no-Fouji* et *Shimadagahana-youyô-no-Fouji* du deuxième volume, et *Akatsouki-no-Fouji* (98) et *Inaghéryô-no-Fouji* (99) du troisième volume. Le contraste lumineux entre le ciel clair et le mont noir doit provenir ici de la vue à contre-jour de la montagne. La lumière de la lune se trouve dans *Ghekkano-Fouji* (100) et *Mouçashino-no-Fouji* du troisième volume. Dans la première de ces compositions, le mont *Fouji* montre sa silhouette noire, tandis que dans la seconde, le *Fouji* étant blanc, il ne diffère pas de son aspect du jour. Mais dans les deux cas, l'artiste semble avoir cherché à

multiplier les teintes grises plus ou moins foncées et à recouvrir le plus d'espace possible avec elles, afin de produire un certain effet d'obscurité. Dans *Hôéizann-shoutsoughenn* du premier volume l'espace est sombre, mais on ne sait pas si c'est le jour ou la nuit, car cette obscurité est un effet de l'éruption. Dans une planche du sixième volume de la septième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, si on excepte la lune et les étoiles claires, la planche est entièrement couverte par un ton gris. Dans *Kôshou-hibouri* de la série de TCHIÉ-NO-OU MI, le ciel est entièrement noir et on y distingue les quelques points clairs des étoiles. Il est visible que dans ces compositions il s'agit bien de la représentation de l'obscurité et non plus d'un dessin coloré arbitrairement en noir et blanc.

Hokouçai représenta quelquefois admirablement l'atmosphère sombre d'un jour de neige grâce à des tonalités gris clair, dans le troisième frontispice du premier volume de EIRI-SANNSHÔDAYOU (101) par exemple et dans le septième volume de la septième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI. D'ailleurs, dans l'art de Hokouçai, le ton gris clair sert quelquefois à représenter, comme une convention presque symbolique l'aspect illusionnaire des choses; par exemple, dans le premier frontispice du premier volume de EIRI-SANNSHÔDAYOU, ou dans la dernière illustration du premier volume de la partie postérieure de EHONN-TAMA-NO-OTCHIBO, on voit que les renards, qui y sont représentés, sont des illusions et apparitions grâce à l'espace gris clair qui les enveloppe dans la première, et grâce aux traits gris clairs, qui les représentent, dans la deuxième estampe.

LES SUJETS PRINCIPAUX

LE NUAGE

Toute étude de nuage doit comprendre l'analyse du problème du rapport du nuage avec l'espace et avec les autres éléments de la composition. Hokoujou et ses imitateurs représentent quelquefois le ciel comme un plafond au-dessus de la terre et non pas comme une limite de la terre, comme une surface plane et verticale. Ils appliquent dans le dessin des nuages tantôt la perspective linéaire, tantôt la perspective aérienne, pour représenter la profondeur du ciel et l'éloignement de l'horizon. De même que le caractère dramatique et expressif du ciel, ce genre de représentation est dû à des influences de la gravure hollandaise. On ne voit pas chez Hokouçai ni la recherche tendant à représenter le ciel en perspective ni ces aspects dramatiques. C'est seulement dans le ciel de *Rakannji-no-Fouji* du troisième volume de FOUGAKOU-HYAK-KÉI, que l'on peut reconnaître une recherche de la perspective du ciel.

Mais au point de vue de la forme même du nuage, la recherche de Hokouçai n'est pas inférieure à celle de ses contemporains. J'analyserai ici les divers styles de la représentation des nuages chez Hokouçai et les rapports du nuage avec l'espace dans les trois paragraphes suivants : le nuage horizontal, le nuage largement étendu et le nuage massif.

LE NUAGE HORIZONTAL

Dans la peinture japonaise classique, le nuage horizontal jouait dans le paysage un rôle purement décoratif. Hokouçai

a souvent dessiné ce nuage décoratif de la peinture japonaise soit dans les feuilles indépendantes soit dans les illustrations des livres.

L'essentiel de la forme de ce nuage consiste en une répétition des espaces horizontaux, véritables bandeaux, dont les extrémités sont courbes. Souvent ce principe est légèrement transformé, et on voit un contour légèrement ondulé et des extrémités plus pointues; par exemple dans EDO-HAK-KÉI, FOUGAKOU-SANNJOUROK-KÉI, SHIMPENN-SOUIKO-GWADENN, EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, EHONN-TCHOUKYÔ (102), etc... Quelquefois, l'ondulation du contour est visiblement terminée en zigzag : c'est une succession de lignes droites qui donnent l'impression plus dure et plus nerveuse; par exemple dans le quatre-vingt-neuvième volume de SHIMPENN-SOUIKO-GWADENN et le huitième et le dixième volume de la deuxième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI. Ce nuage décoratif horizontal prend le contour particulier dans la huitième planche de EHONN-TCHOUKYÔ : une ligne horizontale supérieure est reliée à une autre l'horizontale inférieure par l'intermédiaire d'une courbe. Dans une planche du sixième volume de la première partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, les extrémités des lignes ondulées du contour du nuage se tournent vers l'intérieur, et d'autres courbes sont adossées aux parties de leurs jonctions. Dans certaines séries des estampes en couleurs, l'étendue de chaque bandeau horizontal de ce nuage est remplie par une répétition des lignes horizontales le plus souvent rouges; par exemple dans la série de *oukié* des vues d'*Edo*, les TÔKAÏDÔ, EDO-HAK-KÉI, et parfois violettes par exemple dans SHIMPANN-OHMI-HAK-KÉI et TÔTO-JOUNI-KÉI. Mais quelquefois ces bandeaux sont parfaitement lisses; par exemple dans SHÔKÉI-SÊTSOUGHEKKA. Généralement le nuage décoratif horizontal paraît comme une surface plate verticale. Cependant quelquefois on voit qu'il est étendu dans la profondeur de l'espace. Pour prendre un exemple

précis, le trait inférieur du nuage décoratif du côté gauche de *Yoshiwara* de TÔKAÏDÔ A passe devant la montagne, tandis que le trait supérieur du même nuage passe derrière; dans *Okazaki* de TÔKAÏDÔ E on peut voir un cas analogue et dans une planche du deuxième volume de EHONN-AZOUMA-FOUTABA-NISHIKI (103) la plus grande partie du nuage décoratif horizontal passe devant la chambre, mais une autre partie du même nuage se cache derrière le panneau. Dans une planche du cinquième volume de EHONN-AZOUMA-FOUTABA-NISHIKI, un trait du nuage décoratif horizontal est représenté derrière un autre trait, donc le nuage présente une certaine épaisseur. Cependant chaque trait du nuage décoratif horizontal s'étend toujours depuis la gauche vers la droite parallèlement à la ligne d'horizon, et non pas de biais en perspective. Exceptionnellement dans une planche du cinquième volume de EHONN-AZOUMA-FOUTABA-NISHIKI, d'après les rapports des espaces entre un trait du nuage et d'autres objets, on voit que ce premier est censé s'enfoncer à l'intérieur et être représenté en perspective. Le cinquième volume de cet ouvrage est très riche en nuages décoratifs horizontaux, qui sont souvent représentés sur un fond sombre, formé par des nombreux traits horizontaux.

Au point de vue de la composition et de la perspective, l'importance du nuage décoratif horizontal est considérable. Ce nuage encadre quelquefois le paysage en haut et en bas; par exemple, dans *Foutchou* de TÔKAÏDÔ A les traits des nuages décoratifs horizontaux se développent au premier plan, de chaque côté, à la partie supérieure et à la partie inférieure, et on voit l'aspect du soir de la ville de *Foutchou* au fond de ce cadre. Quelquefois, ce nuage se développe dans un coin supérieur et dans un coin inférieur de l'autre côté; ce procédé crée un balancement et un équilibre dans l'espace oblique : *Niççaka* ou *Kourwana* de TÔKAÏDÔ A peuvent servir d'exemples de cette formule. Ce nuage divise quelquefois complètement le paysage en deux parties superposées nettement séparées;

par exemple *Hara* et *Youi* de TÔKAÏDÔ C, *Hara*, *Kammbara*, *Araï* et *Okazaki* de TÔKAÏDÔ E etc... La composition créée par l'emploi de ce nuage est encore diverse. Dans *Odawara* de TÔKAÏDÔ A l'espace du nuage monte obliquement de gauche à droite en développant ses traits horizontaux à gauche et à droite. Dans certaines planches de TÔKAÏDÔ E comme *Hara*, *Kammbara*, *Okitsou*, *Araï*, *Yoshida* ou *Okazaki* un trait horizontal du nuage traverse la composition de gauche à droite, d'autres traits horizontaux du nuage se développent d'un côté supérieur et au côté inférieur opposé en se croisant. Le rapport de ce nuage cadré avec le paysage lui-même est donc double : le plus souvent il existe au premier plan, et il est complètement indépendant du paysage. Mais souvent aussi il se mêle avec le paysage, écarte des objets, se situe derrière eux et aide à suggérer la perspective, par exemple dans *Odawara* de TÔKAÏDÔ A ce nuage marque la distance entre les parties éloignées de la maison du côté droit et les deux samouraïs du côté gauche. Dans *Kyôdaï-Fouji* du premier volume de FOUGAKOU-HYAK-KÊI, ce nuage se trouve au delà de l'horizon, sur le fond du ciel.

En plus du nuage décoratif venu de la tradition de la peinture classique japonaise, il existe d'autres genres de nuages horizontaux, qui sont plus naturels. On peut classer ceux-ci en deux catégories : ceux qui sont fixés sur le ciel du fond et ne s'en détachent pas et ceux qui sont indépendants du ciel.

1. Le nuage horizontal sur le ciel ayant le caractère de fond du tableau.

Le nuage horizontal de cette catégorie est plat, et il décore le ciel, qui dans ce cas, doit être considéré comme une toile de fond. Le nuage de ce genre se trouve déjà dans les premières estampes de Hokouçaï, par exemple dans HOKOUÇAÏ-SENNCÉI-ZOU-ORANND-ÉKAGAMI-EDO-HAK-KÊI : le ciel est

bleu, et les nuages y dessinent des lignes horizontales et blanches. Ces nuages sont certainement inspirés par la gravure hollandaise, et Hokouçaï est un des premiers à faire cet emprunt; il emploie cette forme dans FOUGAKOU-SANN-JOUROK-KÉI et dans HYAKOUNINN-ISSHOU-OUBA-GA-ETOKI. Les estampes de Hiroshighé vont la présenter aussi.

Dans FOUGAKOU-HYAK-KÉI, ces bandes horizontales et claires alternent avec les bandes sombres sur le ciel du fond, par exemple dans *Hôçakou-no-Fouji* du premier volume, *Souçaki-no-Fouji* et *Toï-no-Fouji* (104) du deuxième volume, *Ohigawa-oké-goé-no-Fouji* (105) du troisième volume etc... On ne distingue pas toujours très bien laquelle des deux bandes est censée représenter le ciel et laquelle le nuage. Dans *Rôenn-no-Fouji* (106) du troisième volume, il est certain que les parties sombres sont les nuages se détachant sur le ciel plus clair. Mais la teinte gris sombre indique quelquefois un ciel très clair; par exemple le ciel de *Kaïcèi-no-Fouji* du premier volume est plus sombre que les nuages, mais il est en réalité très clair, comme le veut l'inscription. Dans *Sodé-ga-oura* (107) et *Yama-mata-yama* du premier volume et *Kika-beççô-Sounamoura-no-Fouji* (108), et *Worannkaï-no-Fouji* du troisième volume, il semble que la partie claire soit le nuage blanc et la partie sombre le ciel, car la partie qui devient de plus en plus claire vers le haut, ne peut suggérer que le vaste espace du ciel; *Kika-beççô-Sounamoura-no-Fouji* et *Worannkaï-no-Fouji* présentent à la partie basse du ciel des nuages blancs qui se confondent et continuent les brouillards blancs qui enveloppent la terre.

Dans EHONN-ONNA-IMAGAWA (109), on voit des espaces horizontaux blancs de nuage sur le ciel bleu. Généralement, leurs larges étendues continuent de l'extrémité droite jusqu'à l'extrémité gauche du ciel. Leurs traits n'ont aucune ondulation : ils sont droits, horizontaux et géométriques. On ne voit pas ici l'opposition des deux groupes des nuages



1. - *Otchanomizou.*

TÔTO-JOUNI-KÊI. (Collection de l'auteur).



3. - *Setsou-Nocé-no-youki.*

SHÔKÊI-SÊTSUGHËKKA. (Collection de l'auteur).



2. - *Yanagizaki.*

SAMMBENNTENN. (Collection de l'auteur).



4. - *Soumidagawa-no-aki-no-touki.*

(Collection de l'auteur).

horizontaux qui se croisent à gauche et à droite dans FOUGA-KOU-HYAK-KÉI mais on voit les étages bien séparés du ciel et des nuages.

Gaïfou-Kaïcéi de FOUGA-KOU-SANNJOUROK-KÉI et *Kaïcéi-no-Fouji* du premier volume de FOUGA-KOU-HYAK-KÉI offrent un type très particulier, les nuages horizontaux montent par degrés du coin gauche de l'horizon vers le coin supérieur droit. Leurs lignes supérieures étant dentelées, ils ont la forme des écailles. Dans *Gaïfou-Kaïcéi*, ils sont souvent moins horizontaux que dans *Kaïcéi-no-Fouji* et leurs lignes inférieures sont légèrement ondulées, pendant que dans *Kaïcéi-no-Fouji* elles sont droites. M. Outchida (110) croit que le ciel du *Gaïfou-Kaïcéi* a son origine dans les nuages horizontaux de la gravure hollandaise. Opinion très acceptable, mais qui ne nous empêche pas de supposer la possibilité d'une autre origine. Une garde de sabre du XVIII^e siècle de la collection de Barboutau (111) est ornée d'un paysage très analogue à celui de *Gaïfou-Kaïcéi*. Le mont *Fouji* apparaît dans la moitié supérieure du rectangle, et il est placé un peu à droite. Le paysage est très simple : on voit seulement quelques traits à la surface de la montagne et les lignes horizontales des nuages sur le ciel et au pied de la montagne. Les nuages du ciel sont aussi disposés de gauche en bas à droite en haut. Chacun de ces nuages a une forme irrégulière et analogue à celle de *Gaïfou-Kaïcéi* et il n'est pas impossible que l'inspiration soit venue de là. Hokouçaï dessine des modèles de gardes de sabre dans son BANNSHOKOU-ZOUKÔ (112). N'a-t-il pas vu par hasard cette garde de sabre de la collection Barboutau ou une autre, analogue à celle-ci ? Nous ne possédons pas d'autres preuves de l'influence que l'extrême analogie entre cette garde de sabre et les paysages de Hokouçaï. On trouve même sur les gardes de sabre japonais du XVIII^e siècle des nuages horizontaux sur des plans obliques que nous trouvons sur le paysage de *Kaïcéi-no-Fouji*; par exemple sur la garde de sabre de la famille *Sôtenn* de *Hikoné* ou sur

le sabre de la famille *Jakoutchou* de *Nagaçaki* au Musée Guimet.

2. Le nuage horizontal détaché du fond du ciel.

Le nuage horizontal de cette catégorie est indépendant du ciel, s'en détache et anime quelquefois l'aspect de la terre. Ordinairement le trait horizontal de ce nuage finit vaguement dans l'espace sans avoir son extrémité nettement formée. Ce nuage se trouve dans plusieurs planches de EHONN-AZOUMA-AÇOBI, de SHIKA-SHASHINNKYÔ, et de FOUGA-KOU-SANNJOUROK-KÉI; et Hiroshighé anime aussi ses paysages de la même façon.

Dans les paysages de Hokouçaï, la fraîcheur du paysage est souvent rendue grâce aux traits horizontaux des brouillards qui se couchent à la surface du sol; par exemple dans *Sounns-hou-Ejiri* de FOUGA-KOU-SANNJOUROK-KÉI, *Dainagonn-Tsounénobou* de HYAKOUNINN-ISSHO-OUBA-GA-ETOKI et dans plusieurs paysages de FOUGA-KOU-HYAK-KÉI comme *Hôçakou-no-Fouji*, *Fouji-no-Foumoto*, *Ghekka-no-Fouji*, *Mouçashino-no-Fouji* etc... Souvent Hokouçaï n'a pas dessiné le contour du brouillard avec un trait particulier, en laissant montrer sa forme par des objets situés derrière, pour représenter la légèreté de la matière, par exemple dans FOUGA-KOU-HYAK-KÉI, EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI et *Sounnshou-Ejiri* de FOUGA-KOU-SANNJOUROK-KÉI.

Le nuage horizontal détaché du fond du ciel proprement dit, Hokouçaï le représenta de diverses façons. Dans *Sourougadaï-shounnkéi* de HYAKOU-SAÉZOURI, les longs traits horizontaux du nuage sont légèrement ondulés et se répètent dans le vaste espace. Ils s'étendent sur la ville de *Edo*, passent derrière le mont *Fouji* et enveloppent ensemble la ville et la montagne. Le nuage qui se couche au pied du mont *Fouji* de *Kôshou-Izawa-no-akatsouki* de FOUGA-KOU-SANNJOUROK-KÉI est particulier : quelques minces traits horizontaux sortent de

la large surface du nuage, leurs extrémités sont très pointues. Dans *Sôshou-Oumézawaça* le nuage blanc se développe de chaque côté dans le paysage bleuâtre, et dans *Tôto-Açakouça-Honngannji* (113) la surface blanche du nuage occupe largement le centre du paysage et se suspend largement au dessus de la ville d'*Edo*. Ces nuages sont vastes dans l'ensemble, mais leur traitement est linéaire, leurs contours horizontaux et rigides aux contours. Sur certaines parties de ces contours, on voit des répétitions de petites courbes pour figurer les plis des nuages. On peut dire de ces nuages qu'ils sont des transformations du nuage décoratif horizontal dont le contour est très ondulé. Quelquefois, dans l'art de Hokouçai, on voit des nuages analogues à ceux de *Sôshou-Oumézawaça* et de *Tôto-Açakouça-Honngannji*, comme dans le cinquième volume de la partie postérieure de EHONN-TAMA-NO-OTCHIBO et dans la deuxième illustration du cinquième volume des poèmes en vers de sept pieds de TÔSHICENN-EHONN. Les surfaces de ces nuages sont généralement vastes, les lignes sont horizontales et les contours légèrement ondulés. Le nuage de *Ounntai-no-Fouji* du premier volume de FOUAKOU-HYAK-KÉI est certainement un des plus beaux parmi ceux qu'on voit dans les paysages de Hokouçai : les longs nuages blancs horizontaux légèrement ondulés passent devant et derrière le mont *Fouji* comme les ceintures blanches de la montagne. Dans *Shimadagahana-youuyô-no-Fouji* et *Inaghé-ryô-no-Fouji* de FOUAKOU-HYAK-KÉI, on voit la silhouette du mont *Fouji* à travers les lignes horizontales blanches du nuage; dans cette dernière, les traits horizontaux du nuage blanc sont suspendus légèrement comme un rideau, devant la montagne noire, dans tout l'espace supérieur de la planche; il semble, à regarder ce nuage, qu'il existe au delà de ce rideau du nuage un beau paysage tout différent.

Quelquefois, dans les paysages que nous étudions, des répétitions de minces traits horizontaux forment un espace sombre dans le ciel. Cet espace sombre est représenté comme

le fond des nuages décoratifs horizontaux dans plusieurs planches du cinquième volume de EHONN-AZOUMA-FOUTABA-NISHIKI. Dans le cinquième volume de EHONN-AZOUMA-FOUTABA-NISHIKI et dans le troisième volume de la partie postérieure de EHONN-TAMA-NO-OTCHIBO les minces traits horizontaux passent devant la surface de la lune : Hokouçaï semble avoir voulu représenter de légers et minces nuages sombres détachés du fond du ciel. Dans le premier et le troisième volumes de la partie postérieure de EHONN-TAMA-NO-OTCHIBO, on voit la lune sur le fond du ciel sombre figuré par des répétitions de lignes horizontales. Il est invraisemblable de voir ainsi dans le ciel un fond sombre et linéaire autour de la lune ; mais il est aussi invraisemblable de voir les contours si nets de la lune dans les nuages sombres détachés du fond du ciel. La même invraisemblance se trouve également dans plusieurs planches de EHONN-TSOUZOKOU-SANGOKOUSHI ; seulement, ici, les espaces noirs autour de la lune ne sont pas indiqués par des répétitions de lignes horizontales. Il semble que l'artiste a ombré l'espace autour de la lune à la façon d'un nuage pour montrer la clarté de la lune par le contraste du blanc et du noir, et non pas pour représenter quelque phénomène réel.

LE NUAGE LARGEMENT ETENDU

En même temps que le nuage décoratif horizontal, la peinture classique japonaise employait le nuage décoratif largement étendu. Il est souvent sinueux, son contour est ondulé et formé par une succession de petites courbes. Il semble que ce nuage n'ait existé qu'à partir du XVII^e siècle, et qu'il ait été aussitôt utilisé dans le paysage de l'école oukiyoé. L'importance de ce nuage au point de vue de la composition est considérable. Dans OUKIÉ-EDO-HAK-KÉI-NO-ZOU (114) de Outagawa Toyoharou, les surfaces sinueuses de ce nuage

décoratif divisent en plusieurs parties de la planche, et on voit les différents quartiers de *Edo* dans ces espaces ainsi séparés (115); dans EHONN-EDO-ZAKOURA (116) de Kitao Shighémaça, tous les paysages sont encadrés à la partie supérieure par le contour ondulé de ce nuage.

Ce type de nuage décoratif se trouve aussi dans les paysages de Hokouçaï. Un *sourimono*, signé « *Gwakyôjinn-Hokouçaï-égakou* » représente un homme et une femme nobles dans un bateau sur la surface de l'eau; le paysage de la vaste étendue d'eau est complètement entouré par un nuage décoratif largement étendu. Ce nuage se trouve assez souvent dans les illustrations des livres, et il joue son rôle particulièrement important dans EHONN-AZOUUMA-AÇOBI. Il est tantôt séparé et tantôt intégré dans les paysages. Il est curieux de voir dans le quatrième volume de EIRI-SANNSHÔDAYOU la surface de ce nuage entièrement noire. Dans une planche de EHONN-ONNA-IMAGAWA, le nuage décoratif largement étendu encadre la scène de l'intérieur d'une chambre dans la partie supérieure de la planche. Mais son contour est une succession en zig-zag de courtes lignes droites. Dans *Boummpenn-no-Fouji* du deuxième volume de FOUGAKOU-HYAK-KÊI le personnage du premier plan est tout à fait indépendant du paysage, isolé sur une bande décorative, qui ressemble à un tapis et qui n'est pas représentée en perspective. Cette bande n'a pas la répétition des petites courbes à son contour, mais elle est certainement une transformation du type de nuage que nous étudions en ce moment.

En dehors du nuage décoratif largement étendu, Hokouçaï représenta très souvent le nuage largement étendu dans une forme plus conforme à la réalité tantôt en blanc, tantôt en noir et tantôt en couleur. Ce nuage, vaste et enveloppant toute une partie du paysage ou du ciel, existait déjà dans les estampes de Hokouçaï de la première époque, dans *Séta-no-sékishô*, *Katada-no-rakougann* et *Hira-no-bocétsou* de la série des huit vues du lac *Biwa*. Parmi les œuvres de

l'époque de la maturité, *Kanagawaoki-namioura* de la série FOUGAKOU-SANNJOUROK-KÉI présente un large nuage dans le ciel, et dans *Saroumarou-dayou* de la série HYAKOUNINN-ISSHO-OUBA-GA-ETOKI, un nuage bleu de cette forme remplit la vallée. Les vastes surfaces des nuages qui se trouvent aux pieds des montagnes de *Jôshou-Myôghiçann* de SHÔKÉI-KIRANN, *Minobougawa-Oura-Fouji* de FOUGAKOU-SANNJOUROK-KÉI et *Ashikaga-Ghyôdôzann-Koumo-no-kakéhashi* de SHOKOKOU-MÉIKYÔ-KIRANN sont aussi à remarquer. Dans une planche du septième volume de la première partie de EHONNTSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI représentant un rêve de Tôtakou, un nuage noir largement étendu accompagne le dragon. Sur le bord du nuage on voit de petites taches dont les contours sont en zig-zag; l'espace entier de ce nuage noir semble être rempli par ces taches. Dans FOUGAKOU-HYAK-KÉI, Hokouçaï emploie le nuage largement étendu soit comme un simple ornement du ciel, soit comme un élément indépendant de celui-ci. Parfois, comme dans *Rakannji-no-Fouji* du troisième volume ce large et vaste nuage emprunte les lignes horizontales et la forme par bandes. Certaines particularités de dessin influent sur le caractère du nuage : dans *Donntenn-no-Fouji* du troisième volume le trait qui contourne le nuage lui donne un aspect plus concret et plus lourd, tandis que dans *Mataghi-Fouji* (117) et *Foukourokoujou* du troisième volume, le contour découpé du nuage le rend plus léger, dans *Donntenn-no-Fouji* la forme de ce gros nuage noir se rapproche de celle de la montagne *Fouji*. Dans *Souidôbashi-no-Fouji* (118) du troisième volume, le ciel est divisé en trois registres courbes : l'espace du milieu est le plus lumineux, et le registre inférieur est plus clair que le registre supérieur. On doit se poser ici la question suivante : laquelle de ces teintes correspond au ciel et laquelle au nuage ? Si ce sont les registres supérieur et inférieur qui figurent le ciel, on verrait l'anomalie tout à fait exceptionnelle dans cet ouvrage d'un ciel qui s'éclaircit à l'horizon. Dans les autres

paysages de FOUGAKOU-HYAK-KÉI, le ciel devient quelquefois plus clair vers le haut, mais jamais vers le bas.

LE NUAGE MASSIF

Le nuage massif est un thème très caractéristique de la peinture et de la sculpture bouddhiques. Mais la vogue du nuage massif dans le paysage de l'estampe japonaise ne tire pas de là son origine ; c'est à la gravure hollandaise qu'on a dû l'emprunter. Le nuage massif bouddhique a un sens symbolique et religieux et l'on ne trouve rien de pareil dans le paysage gravé japonais. On considère généralement Hokouçaï et Hokoujou comme les premiers imitateurs des nuages massifs de la gravure hollandaise. Dans le triptyque de Shounnshô AKAZAWAYAMA on trouve pourtant des nuages massifs qui diffèrent sensiblement de ceux de Hokouçaï et de Hokoujou — ce qui rend incertaine la transmission de cet élément à ces deux artistes — mais qui présentent certainement un exemple aussi ancien. Hokouçaï, en s'inspirant de la gravure hollandaise, a employé le nuage massif de sa première époque. On le voit, par exemple, dans son estampe indiquée *Hokouçaï-égakou-Koudann-Oushigafoutchi* ou bien dans son *Takahashi-no-Fouji*, où une étrange masse de nuages se développe du côté droit. Les bizarres nuages maladroitement représentés de *Yoshiwara* et *Shinobazou* de la série de HOKOUÇAÏ-SENNCÉI-ZOU-ORANND-ÉKAGAMI-EDO-HAK-KÉI sont aussi des réminiscences des nuages de la gravure hollandaise.

Mais, à côté de l'adaptation du nuage massif européen, on voit souvent les nuages massifs inspirés de l'art bouddhique. Ces nuages sont blancs, massifs, leur forme générale s'en va en forme de flamme vers le fond, et les divinités sont représentées debout au dessus du nuage. Ce sont des sym-

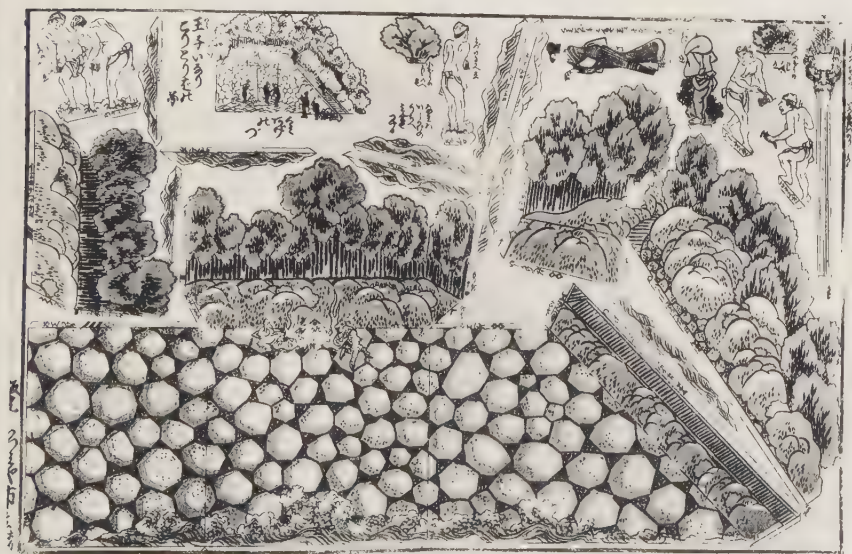
boles de l'esprit céleste. Pour faire contraste, Hokouçaï représenta les mauvais esprits et le dragon avec les nuages noirs; ainsi transformée, l'idée ne cesse pas d'être la même. Par exemple dans une planche du premier volume de la troisième partie de EHONN-SAÏYOU-KI, on voit le démon féminin enlevant Sannzô sur un nuage noir, tandis que les trois disciples de ce dernier se trouvent sur un nuage blanc. Dans une planche du même ouvrage, Gokou qui a un entretien avec le roi-dragon dans le ciel; est monté sur un nuage blanc, pendant que le démon est sur un trait ondulé du nuage noir. Celui-ci est un dragon quoi qu'il soit figuré comme un personnage humain.

Hokouçaï n'était pas seulement l'imitateur des nuages massifs de la gravure hollandaise et de l'art bouddhique; mais il était aussi un inventeur de formes nouvelles et personnelles. Quand on examine l'un après l'autre les quatorze volumes de HOKOUÇAÏ-MANNGWA, on rencontre pour la première fois un nuage massif comme un élément propre au paysage, dans le cinquième volume. Il est d'ailleurs long et sinueux dans son ensemble; couché horizontalement au pied du *Fouji*, il monte obliquement en coupant la silhouette de la montagne : l'influence d'AKAZAWAYAMA de Shounnshô sur cette planche n'est pas impossible. Plus tard, dans *Higo-Goké-no-shô* (119) du septième volume, le nuage massif prend déjà une forme très personnelle pour Hokouçaï. Des masses de nuages surgissent de la vallée. Elles s'élèvent verticalement comme des colonnes, les nuages se referment vers l'intérieur comme de grandes mains, leur fond est rose, et l'on dirait que ce sont des nuages-fleurs. Dans *Kôshou-Mishima-goé* du même volume, on voit les nuages du même style autour du sommet du *Fouji*, qui ouvre son cratère vers le ciel. Ces mystérieux et énormes nuages semblent menacer, par leurs formes fantastiques, le petit personnage qui marche avec son bœuf sur la colline du premier plan. Dans *Kago-no-watari* (120) du treizième volume, le nuage particulier



1. - *Kiyowara-no-Foukayabou.*

HYAKOUNINN-ISSHO-OUBA-GA-ETOKI. (Collection de l'auteur).



2. - *Koumiaghé-tôrô-e.* (Collection de l'auteur).

du septième volume réapparaît encore. Mais il est déjà assez transformé.

Dans les séries des estampes en couleur de l'ère Bounncéi, on voit quelquefois les traits sinueux formés par des nuages massifs au sommet de la montagne. Dans *Hakourakoutenn* de SHIKA-SHASHINN-KYÔ, un long trait du nuage massif tourne autour des sommets comme un chemin du ciel. Dans *Tôtômi-sanntchou* de FOUAKOU-SANNJOUROK-KÉI, un grand nuage massif sinueux tournoie autour du mont *Fouji*. Dans *Kôshou-Mishima-goé*, le nuage de ce type se trouve au sommet du mont *Fouji* comme un chapeau; c'est un célèbre aspect du mont *Fouji* qu'on appelle *Kaça-Fouji*. Derrière le mont *Fouji* de *Bouyô-Tajima*, on voit un petit espace blanc sinueux dans le ciel; la touche n'est pas grande ni massive, mais si on voyait de près ce devrait être également un nuage de notre type. Le nuage sinueux formé par des masses de brume se trouve aussi dans la quarantième station de *Tôkaïdô* de la planche du jeu de *sougorokou*.

FOUAKOU-SANNJOUROK-KÉI est riche en nuages massifs. En dehors des traits sinueux du nuage qui décore le sommet du mont *Fouji* et dont nous venons de parler, on voit dans *Kôshou-Mishima-goé* des grosses masses du nuage autour de la montagne. Dans *Sôshou-Shitchiri-ga-hama*, au delà de l'horizon de la mer apparaissent des masses de nuages, qui semblent flamber dans le ciel. Dans *Sannka-hakouou*, on voit une légère bande horizontale de nuages massifs blancs traités comme un relief du ciel bleu derrière le *Fouji*.

Chose curieuse, dans *Enn-no-oubaçokou-Fougakou-sôçô*, du premier volume de FOUAKOU-HYAK-KÉI chaque masse de nuage forme la tête d'un lion. La gravité de la vie mortifiante de ENN-NO-OUBAÇOKOU au mont *Fouji* est bien suggérée par ce mystérieux nuage massif. Ce nuage composé des têtes de lion se retrouve encore dans une planche du troisième volume de SHAKA-GOÏTCHIDAÏKI-ZOUÉ. La planche représente le jeune Bouddha auprès d'un ascète : Arara, tous les deux

habillés en vêtements de feuilles. Bouddha est allé chercher de l'eau et des légumes avec des seaux et un panier de glycines sur l'ordre de son maître Arara. Il remplit la mission avec la plus grande peine; mais ayant omis la prière qu'il fallait faire avant de prendre l'eau et les légumes, son maître la battit avec son bâton jusqu'à ce qu'il ne pût plus respirer. Les nuages formés par des masses des têtes de lion sont donc toujours des signes de la vie ascétique et bouddhique dans la montagne.

Dans la planche du premier volume des poèmes à vers de cinq pieds de TÔSHICENN-EHONN, on voit un nuage original devant une chambre où un personnage est couché. La scène est munie de l'explication : si on dort dans la chambre du temple *Ennounnji* le nuage blanc descend et emmène le dormeur au ciel. Ce nuage est debout comme une colonne entre les masses des nuages d'en haut et d'en bas; au milieu de sa hauteur une partie développée en masse solide le rend semblable à quelque gros tronc d'arbre noueux. Dans le neuvième volume de la quatrième partie de EHONN-SAÏYOU-KI on voit un autre type parfait de ce nuage. Dans le deuxième volume de la quatrième partie du même ouvrage, il y a un véritable entassement de masses des nuages; malgré des différences assez grandes on peut y voir le souvenir du curieux nuage de TÔSHICENN-EHONN. Dans une planche du dixième volume de la première partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, ce même nuage occupe l'extrémité gauche de la planche comme dans TÔSHICENN-EHONN, seulement le contour de la partie verticale du nuage est ondulé au lieu d'être plat. Au neuvième volume de la première partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, une planche représente au coin gauche et en bas, l'entassement des masses de nuages formant des degrés. Ici le volume n'est pas vertical, cependant le nuage rappelle celui de TÔSHICENN-EHONN. Dans une planche du deuxième volume de la première partie du même ouvrage, des nuages massifs blancs entourent la grotte de

l'ermite. A droite, on voit le tronc de nuages dans la situation oblique, et des masses enveloppent irrégulièrement ce tronc. Il est donc analogue au nuage de TÔSHICENN-EHONN.

Quelquefois, dans l'art de Hokouçai, les nuages sont représentés par des lignes en spirales. Ces nuages sont généralement noirs. Une planche de KAÏDANN-SHIMOYO-NO-HOSHI (121) présente les spires de diverses dimensions et qui tournent dans les différents sens autour du spectre qui vole dans la nuit sombre. Une planche du premier volume de HOKOUËTSOU-KIDANN (122) représente une trombe par des spirales de différentes dimensions qui tournent dans les différents sens; un dragon est au milieu de ces nuages. Dans *Tôryou-no-Fouji* du deuxième volume de FOUGAKOU-HYAK-KÊI on voit un dragon parmi les nuages sombres. Le contour de ce nuage est formé par des spires de différentes dimensions, mais celles-ci tournent toutes dans le même sens. Dans une planche du dixième volume de la seconde partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, le nuage noir formé par des spires entoure le spectre de Oukitsou; ces spires ont des contours blancs, et tournent dans des sens différents. Ce nuage dramatique évoque certaines estampes de théâtre de l'école *Outagawa*. Mais Hokouçai ne présentait pas toujours le nuage formé par des lignes en spirales accompagné d'esprits sombres ou des dragons : dans le neuvième volume de la quatrième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, un nuage de ce type est représenté comme un signe de bon augure.

D'autres types particuliers du nuage massif sont encore à signaler. Une planche du quatrième volume de la sixième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI représente l'intérieur d'une grande maison. Dans le coin à droite en haut, les nuages blancs, la lune et le petit pont de la maison réalisent un petit paysage très délicat. Sur une partie du contour courbe du nuage de gauche, on voit une succession

de petites courbes. Grâce à elles, le nuage paraît moelleux et souple. Quelquefois la vaste surface plate du nuage est remplie par des petites demi-sphères, et celles-ci suggèrent une certaine épaisseur et une certaine solidité du nuage sur lequel des personnages peuvent s'installer; comme par exemple Kenngyou et Shokoujo de *Tanabata* du premier volume des poèmes à vers de sept pieds de TÔSHICENN-EHONN ou bien Shokatsouryô divinisé montant sur le lion du premier volume de la troisième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI. Dans la planche du deuxième volume de SHAKA-GOÏTCHIDAÏKI-ZOUÉ représentant la naissance de Boud-dha, on voit en bas le groupe des personnages et en haut un groupe de divinités; il n'y a aucun paysage, et de nombreuses masses de nuages remplissent le fond : on dirait que c'est un grand mur de nuages massifs.

Les divers types du nuage que nous avons vus dans les trois paragraphes ci-dessus n'existent pas toujours séparément dans les paysages. Dans *Sourougadai-shounnkéi* de HYAKOU-SAÉZOURI on voit au premier plan des brouillards dans le style du nuage décoratif largement étendu, et au loin des nuages horizontaux blancs. Dans la dernière planche du premier volume de la première partie de SONO-NO-YOUKI (123), un trait blanc de nuage se couche sur le chemin comme une ceinture, et son extrémité se lie aux nuages massifs de la vallée. Une planche du septième volume de la quatrième partie de EHONN-SAÏYOU-KI représente Gokou et le lièvre sur des masses blanches devant la grande lune ronde; le nuage de Gokou est massif, et il est au premier plan, celui qui porte le lièvre est largement étendu et se trouve derrière celui de Gokou. Une planche du cinquième volume de la sixième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI représente un vaste paysage de montagnes; au premier plan dans les coins à gauche et à droite on voit des nuages qui prennent des formes triangulaires; celui de gauche est un nuage massif, tandis que celui de droite est un nuage décoratif

largement étendu. Dans *Donntenn-no-Fouji* du troisième volume de FOUGAKOU-HYAK-KÉI, il y a une combinaison du nuage massif blanc et du nuage noir largement étendu ayant la forme du mont *Fouji*. Ces représentations sont assez fréquentes dans l'art de Hokouçai.

L'EAU

L'eau est un élément essentiel du paysage dans les estampes japonaises, comme dans les paysages de l'art de l'Extrême-Orient en général. On peut classer toutes les représentations de l'eau en deux grandes catégories : l'eau calme d'une part, l'eau mouvementée de l'autre. Au point de vue de l'effet artistique, la première n'est pas inférieure à la seconde. Les huit planches de RYOUKYOU-HAKKÉI semblent résumer toute l'esthétique de l'eau calme dans un paysage; *Sesshou-Temmannkyô* de la série de SHOKOKOU-MÉIKYÔ-KIRANN et *Kiyohara-no-Foukayabou* de HYAKOUNINN-ISSHOU-OUBA-GA-ETOKI sont aussi à citer comme de véritables chefs-d'œuvre de la représentation d'eau calme. Le gracieux aspect de *Moutchou-no-Fouji* (124) ou de *Taomo-no-Fouji* de FOUGAKOU-HYAK-KÉI n'a pu être obtenu que grâce à la tranquillité souveraine de la surface de l'eau.

L'eau mouvementée est de trois espèces : l'eau qui tombe, l'eau qui coule et l'eau agitée par le vent.

L'EAU QUI TOMBE EN CASCADE

L'emploi de la cascade dans le paysage gravé japonais est si fréquent, varié, recherché et étudié que d'un élément secondaire, elle devient un des sujets principaux de la peinture d'Extrême-Orient. Le paysage du Japon est d'ailleurs beaucoup plus riche en cascades que le paysage européen. Le génie de Hokouçaï, nourri par cette nature et par l'art de son pays où les cascades étaient toujours nombreuses, en a fait un large usage.

On peut classer les cascades en deux grandes catégories

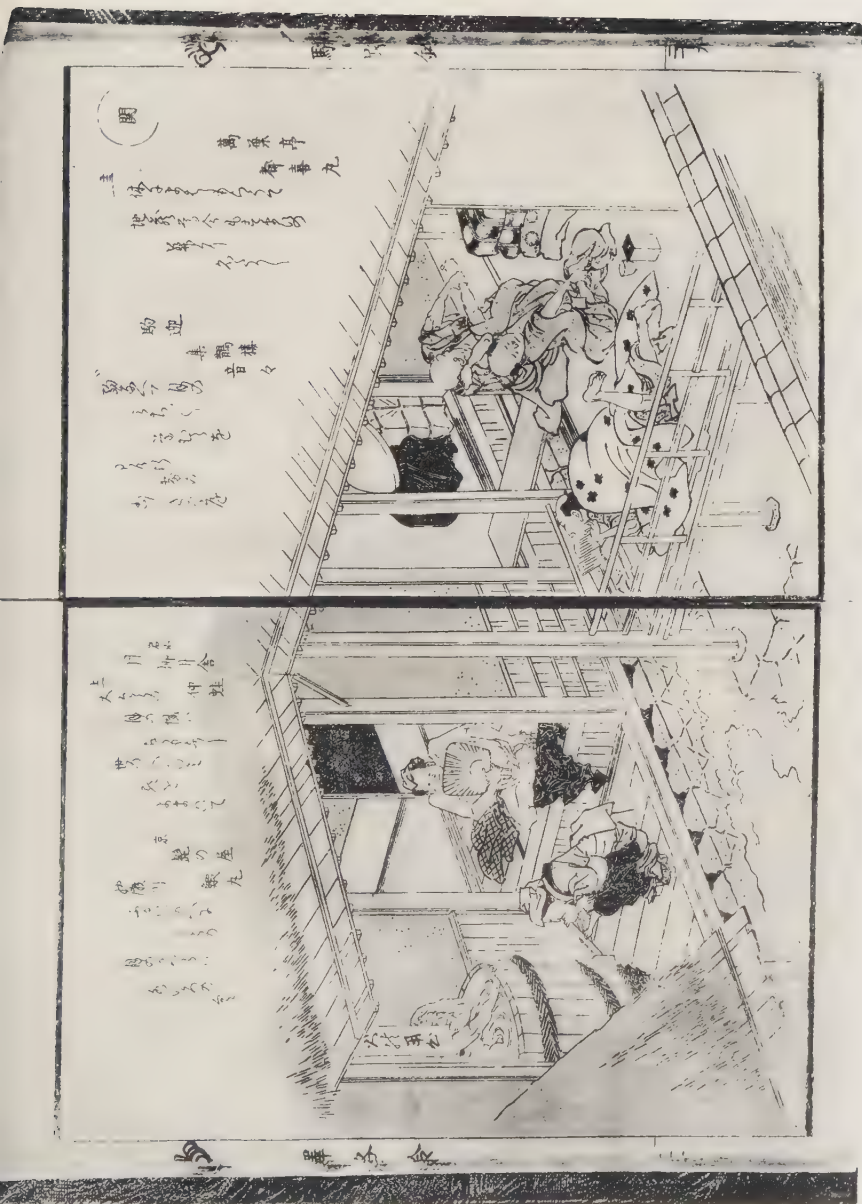
d'après leurs rapports avec l'espace qui les entoure : la cascade qui tombe verticalement et celle qui tombe sinuement. Par exemple la cascade de *Ono-no-bakoufou* de SHOKOKOU-TAKI-MÉGOURI ou celle de *Rihakou* de SHIKASHASHINNKYÔ tombent avec régularité et verticalement, tandis que dans *Yoshitsouné-ouma-araï-no-taki* de SHOKOKOU-TAKI-MÉGOURI ou dans la planche du huitième volume de la sixième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI représentant l'esprit de Kannou défaisant l'armée étrangère, on voit une cascade qui tombe sinueusement. L'effet en est très différent et le paysage entier prend une toute autre expression. On peut classer les cascades de Hokouçaï en cinq grandes catégories d'après les formes de la surface de l'eau : 1. la cascade qui tombe sans dislocation de la surface de l'eau, 2. celle qui tombe en plusieurs masses, 3. celle qui tombe de degré en degré à la manière d'un escalier, 4. celle qui tombe en se séparant en plusieurs lignes d'eau, 5. celle qui tombe en se heurtant aux rochers et en sautant, écumante.

La cascade qui tombe uniformément sans dispersion de la masse d'eau présente un aspect simple, régulier et pur. Les exemples en sont nombreux chez Hokouçaï; cependant on ne trouve pas une énorme masse d'eau qui tombe avec tant de pureté de la surface comme celle de *Mino-Yôrô-no-taki* ou *Shimotsouké-Nikkôçann-Ourami-no-taki* (125) de ROKOUJOU-YOSHOU-MÉISHO-ZOUÉ (126) de Hiroshighé.

La cascade qui tombe en plusieurs masses d'eau est une particularité du paysage de Hokouçaï. Chaque masse d'eau de la cascade est conique, composée d'une tache blanche en haut, de taches noires en bas; les unes correspondent aux autres. Les exemples de la cascade de ce genre se trouvent dans NIJOSHU-KÔ-ZOUÉ, EHONN-ONNA-IMAGAWA, le troisième volume des poèmes en vers de cinq pieds de TÔSHICENN-EHONN, le trente-et-unième et le trente-huitième volumes de SHIMMPENN-SOUIKO-GWADENN, le cinquième et le dixième

volume de la sixième partie et le deuxième volume de la huitième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI etc... Quelquefois, la cascade de ce style apparaît avec une force toute particulière dans le paysage, grâce à sa forme géométrique et au contraste des tons noirs et blancs. Dans la planche du dixième volume de la sixième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI par exemple, représentant la visite au tombeau, la cascade qui se trouve dans le coin gauche en bas donne une impression nette et forte dans un paysage vague et imprécis. La cascade de ce style est adoptée par Eicenn dans SHÔZANN-TCHÔMONN-KISHOU. Hiroshighé l'a imitée aussi dans son *Youmiharizouki* (127) de la série TSOUKI-NIJOUHAK-KÉI (128). Dans l'art de Hokouçaï, quelquefois ces cascades qui tombent en plusieurs masses n'offrent pas le contraste des espaces noirs et blancs, et à la place des taches noires on voit des lignes verticales dans les masses coniques que l'eau semble former. Les cascades de ce modèle produisent des accents plastiques moins forts et les effets sont moins décoratifs. Les exemples se trouvent dans EHONN-AZOUMA-FOUTABA-NISHIKI, EHONN-YOURIWAKA-NOZOUÉ-NO-TAKA (129), EHONN-SENNJIMONN (130); le vingt-septième et le quarante-deuxième volume de SHIMMPENN-SOUIKO-GWADENN; le dixième volume de la première partie; le dixième volume de la seconde partie, et le sixième volume de la sixième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, etc...

La cascade tombe souvent à la manière d'un escalier : l'eau descend d'un étage à un autre et son aspect est assez géométrique. Dans une planche de la série de TCHIÉ-NO-OUMI qui représente des pêcheurs auprès de la rivière, l'eau tombe en cascades au dessous du pont, descend successivement de degré en degré, et se transforme en vagues. Dans *Kakinomoto-no-Hitomaro* de HYAKOUNINN-ISSHOU-OUBA-GA-ETOKI, l'eau tombe successivement et forme une dizaine de surfaces qui s'étagent en hauteur. Dans la planche du deuxième volume de la cinquième partie, représentant le devant de l'entrée du



château, l'eau coule dans le fossé et tombe en cascade sous le pont, en formant deux larges étages. Dans la planche du septième volume de la sixième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, représentant Kôméi adorant un esprit obscur, l'eau tombe en deux larges étages, chaque étage est formé par de grosses masses d'eau juxtaposées horizontalement, et les deux étages sont unis par deux minces traits horizontaux. Dans la planche du huitième volume de la sixième partie du même ouvrage, représentant l'esprit de Kannou défaisant l'armée étrangère, on voit un trait d'eau qui tombe sinueusement à la manière d'un escalier au centre du paysage. *Zaïmokou-tani-wo-koudaçou* (131) du onzième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA représente des personnages laissant couler de nombreuses pièces de bois vers le cours inférieur par le flottage, moyen de transport naturel par l'eau. La cascade tombe en plusieurs énormes masses d'eau, tantôt larges, tantôt hautes, mais en correspondance réciproque rigoureuse; les lignes droites des poutres coupées se mêlent à la succession des masses d'eau et animent encore l'effet. Hiroshighé présenta aussi la cascade qui tombe à la manière de l'escalier dans son *Sesshou-Nounobiki-no-taki* (132) de SHOKOKOU-MÉISHO-HYAK-KÉI (133).

La cascade qui tombe en se séparant à plusieurs lignes ou filets présente quelquefois des aspects très fins. La cascade *Kirifouri-no-taki* et la cascade *Kiyotaki* de la série de SHOKOKOU-TAKI-MÉGOURI peuvent être considérées comme des chefs-d'œuvre de la cascade de ce genre. La première a plus de quantité d'eau que la seconde, elle s'élargit, en descendant, en une forme pareille à un éventail; un trait d'eau se sépare en plusieurs autres et ceux-ci, à leur tour donnent naissance à d'autres traits d'eau, comme une racine d'arbre qui s'étend et se ramifie sous la terre. La seconde n'a que très peu d'eau; quelques traits coulent de la montagne, se séparent en plusieurs branches et tombent verticalement.

La cascade qui tombe en se heurtant aux rochers et en

rebondissant brisée, est une forme baroque et tumultueuse de la surface de l'eau qui tombe en cascade. On en trouve les exemples dans *Ryoughenntokou* du sixième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA, dans le même sujet du quatrième volume de la troisième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANN-GOKOU-SHI ou dans les deux planches de Hokouçaï de NIKKÔÇANN-SHI.

Les recherches de variété des cascades chez Hokouçaï sont poussées à l'extrême. Nous allons voir qu'elles prennent même, chez lui, les formes d'une véritable obsession. Dans *Aoïgaoka-no-taki* de SHOKOKOU-TAKI-MÉGOURI, Hokouçaï représenta la cascade toute en traits verticaux et parallèles, faits des petits points à la partie basse. Cette technique est aussi appliquée à la large cascade qui tombe au-dessous du pont, d'une planche de TCHIÉ-NO-OU MI. Dans *Kiçokaïdô-Ono-no-bakoufou* de SHOKOKOU-TAKI-MÉGOURI et dans *Taki-goé-no-Fouji* de FOUGAKOU-HYAK-KÉI, on voit les profils des cascades. Cette dernière est certainement un souvenir de la première : les sommets des cascades y sont coupés obliquement, et les surfaces, divisées en plusieurs parties par des lignes verticales depuis le sommet jusqu'en bas, tombent en gerbes, comme si l'artiste avait besoin de simplifier la chute et de lier entre eux les filets d'eau. Dans *Taki-goé-no-Fouji*, la surface de la cascade est nettement divisée en trois parties égales par des lignes verticales et chaque partie présente une surface unique, tandis que dans *Ono-no-bakoufou* les largeurs des parties divisées sont moins égales et ces parties sont encore nettement divisées par des lignes verticales du sommet jusqu'au pied. La cascade de *Taki-goé-no-Fouji* est plus petite et son aspect est plus simple que celui de l'autre. Dans une planche du quatrième volume de TCHINNCÉTSOU-YOUMIHARIZOUKI (134) représentant l'extermination d'un démon, on voit un aspect violent et expressif du bas de la cascade : elle tombe sur un rocher et projette de tous les côtés des masses d'eau comme une fontaine.

Mais, chez Hokouçaï, l'esthétique de l'eau qui tombe en cascade ne va pas toujours vers le grandiose; à côté d'une cascade gigantesque comme celle de *Rihakou* de SHIKASHASHINNKYÔ, il représenta aussi les délicieux et délicats traits de l'eau qui tombent de l'arbre sacré de *Kaya-no-wa-no-Fouji* (135), ou les lignes agitées de l'eau qui tombe d'un tuyau, à la dernière planche du treizième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA. Hokouçaï s'est aussi préoccupé, très en détail, de l'esthétique des minces lignes de l'eau qui tombe. Dans une planche de WAKANN-EHONN-SAKIGAKÉ représentant le bonze Monngakou se mortifiant à la cascade de *Natchi*, les lignes de l'eau qui tombent sur ses épaules ou sur le rocher sont nettement dessinées une à une. Je possède un croquis en couleurs de Hokouçaï très analogue à cette planche. Dans *Tora* (136) du treizième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA, on voit aussi cette technique des lignes de l'eau qui tombent en cascades séparées et traitées dans le moindre détail.

Combien ces recherches étaient importantes pour l'artiste, il nous est facile de le prouver en citant ses paroles mêmes. En 1848, Hokouçaï a écrit dans son ouvrage EHONN-SAÏSHIKITSOU quelques renseignements sur l'art de la cascade, d'après ses très longues expériences. Il enseigne d'abord qu'il existe un axe, même dans l'eau qui rebondit et se brise en se heurtant aux rochers : « *Il y a une chaîne dans les montagnes et il y a une chaîne dans l'eau; toutes les choses de l'univers se forment en se recouvrant mutuellement. Ainsi si on taille du bois, on voit les veines du bois. Les métaux et les pierres aussi sont faits d'après ces principes. Si l'on dessinait des objets d'après ces mêmes principes, ils seraient tous vivants. C'est pourquoi, même quand on peint l'eau qui s'écrase en se heurtant au rocher il faut se préoccuper de l'axe de l'eau* ». A côté de cet enseignement hautement significatif, il y a un dessin de cascade, dont l'eau se brise du contact du sol rocheux. Ensuite vient le passage sur la coloration de la cascade : « *Il faut mettre*

des hachures du ton « noir clair » sur l'eau et colorer avec le ton jaune l'élément transparent de la couleur. A la partie claire et blanche, il faut mettre de la craie de coquillage et du kaéri-gouma haché. Dans les dessins à l'encre noire, il faut mettre finement des traits de craie de coquillage. Il faut indiquer la montagne avec la hachure de l'encre « noir clair » et l'élément clair avec la couleur de byakou. Il faut remplir le ciel avec la couleur de rokou, et mettre la craie de coquillage à la partie inférieure. Puis, en pétrissant byakourokou, il faut ajouter la hachure de kimé-gouma sur les lignes de l'eau et sur les ombres des vagues, l'hachure kimé-gouma de bleu foncé sur des parties importantes, la craie de coquillage et l'hachure kaéri-gouma au sommet des vagues, la craie de coquillage et l'hachure kaéri-gouma à la partie claire du courant, et mettre la craie de coquillage à la partie inférieure. Il faut mettre shiwô sur feuilles d'arbre, sur le fourré de bambou et à la partie claire de la sève de l'herbe ». A côté de cet enseignement technique on voit un dessin représentant l'eau qui tombe en plusieurs traits séparés. L'indication de ce dessin dit : « en sautant de la pierre ronde, les axes de l'eau sont parfaits ». Hokouçaï expose ensuite deux manières de dessiner la cascade : la première forme est celle qui tombe sinueusement, la seconde tombe verticalement. Pour la première, il écrit le deuxième caractère du mot « bakoufou » signifiant « la cascade » avec le caractère signifiant « la source » au lieu de « la toile ». L'explication de cette première manière dit : « Si le courant d'eau est violent, quoique la bouche de la cascade soit lisse, l'eau serpente comme le dessin. Façonnez avec le vert blanc, et mettez la craie de coquillage à la partie inférieure ». L'explication de la seconde manière est la suivante : « Si le courant est doux, quoique la bouche de la cascade serpente, l'eau court directement. Façonnez avec le bleu clair, et mettez de la craie de coquillage à la partie inférieure ».

L'année qui suivit la publication de EHONN-SAÏSHIKITSOU, Hokouçaï exposa de nouveau, dans son treizième volume

de HOUKOUÇAÏ-MANNGWA, les huit formes de la cascade. La première est indiquée « grand » : l'énorme surface de la cascade est remplie par des embruns, et l'on ne voit aucun trait vertical. La seconde est définie par « jaillir » : c'est la cascade qui tombe d'un seul coup et d'un seul jet. La troisième est appelée « regarder » : plusieurs personnages se tenant solidement entre eux, regardent dans une position dangereuse, la grande cascade qui est à leur côté. La quatrième forme dite « les fils blancs » : devant une large muraille de rocher, les traits de l'eau comme des fils blancs tombent régulièrement et délicatement. La cinquième manière est « regarder par derrière » : c'est la célèbre cascade *Ourami-no-taki* (137) de *Nikkô*; des gens passent derrière la cascade. La sixième est « la cascade oblique » : des personnages descendent sur des radeaux un torrent sinueux. La septième est « tomber à la manière des pattes d'araignée » : sur les surfaces irrégulières des immenses rochers, l'eau coule de divers côtés en gerbes comme des pattes d'araignée. La huitième est « tomber légèrement » : la cascade est grande et haute; mais elle n'a que peu d'eau et elle tombe faiblement. Cette désignation des différentes formes de la cascade est bien entendu, arbitraire. Mais elle nous prouve une fois de plus quelle place tenait cet élément — ce sujet, il faut le répéter, dans l'art de Hokouçaï.

La pluie doit être aussi comprise dans la catégorie de l'eau qui tombe. Mais son aspect est très différent; la cascade est une masse d'eau qui se prête à la simplification et aux contrastes de taches, tandis que la pluie est une division de l'eau à l'infini. La cascade, dans l'estampe japonaise, est un aspect du sol, pendant que la pluie est un traitement de l'atmosphère. Dans *Ama-ashi* (138) du neuvième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA, à côté des nuages et du tonnerre, la pluie est figurée avec des lignes verticales agitées qui tombent de la masse du nuage. Mais ce dessin est plutôt une indication météorologique qu'une représentation faisant partie du paysage.

Hokouçaï couvre souvent la composition avec des lignes verticales de la pluie au premier plan comme un rideau à travers lequel on voit le paysage entier; par exemple, dans le deuxième volume de SHINN-KAÇANÉ-GHÉDATSOU-MONOGATARI (139), le soixante-quinzième volume de SHIMM-PENN-SOUIKO-GWADENN, le septième volume de la première partie et le quatrième volume de la septième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, etc... Dans le quatrième volume de la septième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, les traits verticaux de la pluie sont rarement coupés, et ils sont plus clairs que les lignes du paysage représenté derrière eux. La scène qu'on voit derrière ces lignes régulières et fines est un combat désordonné et sanglant. Grâce à la pluie du premier plan, la composition obtient le calme et la stabilité.

Dans les paysages de Hokouçaï on voit plusieurs espèces de pluie. Ses lignes sont généralement parallèles, cependant dans la planche du quatrième volume de la troisième partie de EHONN-SAÏYOU-KI, représentant l'extermination du dragon à neuf têtes, les traits de la pluie ne sont pas toujours parallèles. Dans la planche du sixième volume de la troisième partie du même ouvrage représentant le combat de Gokou et Hakkai contre un démon, on voit des traits obliques, parallèles et presque jamais interrompus sur l'espace blanc qui entoure un vaste nuage. Ces traits étant très géométriques et décoratifs, s'il n'y a pas d'éclairs, il est difficile de les prendre pour de la pluie. Dans la septième volume de la sixième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI une planche représente le grand stratège Kôméi adorant un esprit auprès d'une cascade. Le vent souffle et une dizaine de traits obliques, parallèles et assez espacés, indiquent la pluie fine. Dans *Tchounagonn-Youkihira* (140) du cinquième volume et *Amé* du quatrième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA la pluie est représentée par de courtes lignes obliques légèrement courbées; c'est une faible pluie. Contrairement à

ces paysages de la pluie légère, dans le quatrième volume de la sixième partie et le sixième volume de la sixième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, on voit de formidables masses de traits noirs qui tombent obliquement; il est presque difficile de croire qu'il s'agit de la pluie, tant leur réseau est épais. Dans le troisième volume de KANA-DÉHONN-GONITCHI-NO-BOUNNSHO (141), on voit la pluie dans la scène de l'assassinat dans une rue. Ici la pluie n'est pas représentée avec des traits noirs : mais elle est indiquée vaguement par d'assez larges espaces blancs obliques devant les feuilles de la clôture. C'est une façon très particulière et rare de représenter la pluie. C'est seulement en voyant les costumes et les parapluies des personnages, que nous sommes certains du temps qu'il fait. Dans les paysages de Hokouçaï, la pluie n'est pas toujours représentée avec des lignes ou de larges bandes. Dans *Yoshiwara-no-yorou-no-amé* de EDO-HAKKÉI on voit au loin des personnages qui marchent avec des parapluies ouverts, mais il n'y a rien qui représente la pluie elle-même.

Les scènes de pluie sont particulièrement importantes dans les estampes de Hiroshighé. L'aspect gracieux et léger du paysage japonais est souvent obtenu dans ses estampes à l'aide d'un effet de pluie. Non seulement elle est représentée dans un grand nombre de ses paysages, mais encore elle figure dans ses chefs-d'œuvre, comme *Shôya* de la série de *Tôkaïdô* de Hoéïdô ou *Karaçaki-no-yaou* de la série de OHMI-HAK-KÉI de Hoéïdô et Eicennôdô. Hokouçaï a certainement moins de passion pour la représentation de la pluie que Hiroshighé. Pourtant nous ne pouvons pas négliger l'importance de la pluie dans ses paysages.

L'EAU QUI COULE

Il existe deux manières principales de représenter la surface de l'eau qui coule : on peut appeler la première

transversale et la deuxième longitudinale. La première est une répétition des lignes perpendiculaires à la direction du courant et parallèles entre elles, des vagues qui passent successivement. Elle est comparable à la surface tressée de *tatami* (142). La coupe de ces vagues parallèles et régulières dessinerait une succession de courbes et de contre-courbes, mais en plan, elles se rapprochent plutôt d'une succession de lignes droites. Ce traitement de la surface de l'eau, à la manière de *tatami*, est assez souvent appliqué dans les paysages de Hokouçaï, par exemple dans *Kôshou-hibouri* de TCHIÉ-NO-OU MI, *Minobougawa-Oura-Fouji* de FOUAKOU-SANN-JOUROK-KÉI, *Ariwara-no-Narihira* de HYAKOUNINN-ISSHOU-OU BA-GA-ETOKI, *Hanama-no-Fouji*, *Soudôbashi-no-Fouji* ou *Ohigawa-oké-goé-no-Fouji* de FOUAKOU-HYAK-KÉI, etc... Quelquefois la surface même de la vague est chargée d'indications : dans *Hanama-no-Fouji* de FOUAKOU-HYAK-KÉI on voit la répétition de petites courbes dans les parties creuses de la vague. Dans *Minobougawa-Oura-Fouji* il n'y a pas de ces lignes parallèles, mais des points. Les vagues de la septième planche du premier volume des poèmes en vers de sept pieds de TÔSHICENN-EHONN sont aussi « transversales » ; les lignes du dessin sont souvent très agitées. Dans la sixième planche du cinquième volume des poèmes en vers de cinq pieds de TÔSHICENN-EHONN on peut voir aussi un exemple significatif. Cependant, ici, à côté de la répétition des vagues parallèles, il existe aussi, longitudinalement, une répétition des lignes dirigées dans le même sens qui donnent l'impression de l'irrégularité de la surface des vagues ; les sommets des vagues ne sont pas dessinés à l'aide des lignes transversales, mais représentés par les extrémités des petites lignes agitées des parties creusées des vagues. Il n'y a pas ici la même netteté des formes : la surface de l'eau ressemble aux pailles étendues sur un vaste espace. Dans HOKOUÇAÏ-MANNGWA, les vagues transversales se trouvent aussi dans les paysages du bord de la mer ; par exemple *Yoçourou-nami* (143) du deuxième volume, *Sôshou-*



1. - Croquis en couleurs.
DEUX VOYAGEURS.



2. - Croquis. PAYSAGE DU VILLAGE DU BORD DE L'EAU.



3. - Croquis. PAYSAGE AU BATEAU.
(Collection de l'auteur).

Tchôshi-Taïnaï-kougouri (144) ou *Ohshou-Sotogahama* (145) du septième volume, etc... Quelquefois, des vagues transversales sont vues d'en haut et de très loin, et les irrégularités de leurs surfaces ne sont pas bien visibles; par exemple *Kaï-Kajikazawa* du septième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA représente, sur la longue surface de la rivière, des répétitions des lignes courbes agitées.

On doit opposer à ces vagues « transversales », les vagues « longitudinales », c'est-à-dire celles où les lignes principales du dessin suivent la direction du courant. Les exemples se trouvent dans les séries de *Tôkaïdô*, le huitième volume de la troisième partie de EHONN-SAÏYOU-KI, le premier volume de SHINN-KAÇANÉ-GHÉDATSOU-MONOGATARI, SHIMMPENN-SOUIKO-GWADENN, EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, EHONN TAMA-NO-OTCHIBO, EHONN-AZOUMA-FOUTABA-NISHIKI, EIYOU-ZOUÉ (146), HOKOUÇAÏ-MANNGWA, FOUGAKOU-HYAK-KÉI, etc... Dans la série de TÔKAÏDÔ E, on trouve souvent des rivières sinueuses avec des lignes pareillement recourbées à la surface de l'eau. Elles donnent aux paysages un charme paisible. Dans *Shimada* et *Kammbara* de TÔKAÏDÔ C, on voit la surface de l'eau vue d'en haut représentée entièrement sur les planches et, de la droite en haut vers la gauche en bas, les lignes obliques des vagues longitudinales du fleuve remplissent la surface. Dans *Kinougawa-no-mizoukami* (147) du premier volume de SHINN-KAÇANÉ-GHÉDATSOU-MONOGATARI, la rivière coule sinueusement et les traits de la surface de l'eau sont aussi sinueux, quoique pas toujours parallèles; ils se croisent, et se multiplient. La planche du quarante-septième volume de SHIMMPENN-SOUIKO-GWADENN, représentant la capture de Ryôshinn, est un autre aspect de la surface de l'eau vue d'en haut; il n'y a pas d'horizon, au premier plan un bateau coupe obliquement la planche dans le coin gauche inférieur et la partie supérieure est couverte par la fumée. Sur la vaste surface de l'eau, de la droite en haut vers la gauche en bas, se succèdent les lignes rigides

agitées et parallèles du courant d'eau qui entoure et emporte le bateau. Dans une planche du cinquième volume de EHONN-AZOUMA-FOUTABA-NISHIKI, on voit aussi des lignes ondulées à la surface de la rivière; mais elles sont sinueuses dans leur ensemble et aussi dans leur tracé. Une planche du sixième volume de la cinquième partie de EHONN-TSOU-ZOKOU-SANNGOKOU-SHI représente une large surface du fleuve vue d'en haut. L'armée de Shokou est à l'autre rive, à gauche et en haut; l'armée de Ghi de ce côté, à droite en bas. La surface de l'eau est indiquée en lignes assez courtes, assez droites et agitées. L'épaisseur de ces lignes n'est pas partout la même : quelques-unes commencent par de grosses touches et finissent en s'amincissant, d'autres sont particulièrement larges aux points de jonction des courbes, qui forment des lignes agitées par leurs successions. Dans *Açacé* du deuxième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA, des lignes agitées représentent quelques filets d'eau sur un lit de fleuve desséché, sur lequel des gens marchent pieds nus. *Kami-ga-saki* (148) du septième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA présente la surface de la rivière qui entoure la colline du premier plan; la rapidité du courant d'eau est admirablement représentée par ces lignes longitudinales. *Tsoutsoumi-goé-no-Fouji* du second volume de FOUGAKOU-HYAK-KÉI présente une particularité curieuse. La surface de l'eau est divisée en deux par une poutre de bois, servant de pont. De nombreuses lignes horizontales parallèles sont dessinées de chaque côté, le long du bord de la rivière. Elles sont très fines, continues et légèrement agitées, dans toutes leurs parties. C'est un véritable chef-d'œuvre du traitement de la surface de l'eau en lignes longitudinales.

En dehors des vagues « transversales » et « longitudinales », Hokouçaï représenta la surface de l'eau qui coule de plusieurs autres façons particulières. D'abord, c'est la courbe et la contre-courbe opposées : à certaines parties de la surface de l'eau calme il y a des lignes en S avec les répétitions des

courbes à l'intérieur de chaque courbe. Celles-ci représentent des mouvements partiels et à peine visibles à la surface calme de l'eau, et ces effets sont très décoratifs. On retrouve ce style particulièrement dans EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI et il se manifeste aussi dans TÔSHICENN-EHONN. Ce mode de représentation des vagues n'est pas une invention de Hokouçaï : on le voyait déjà bien souvent appliqué à représenter le mouvement de l'eau par des artistes japonais de l'époque antérieure, par exemple dans les illustrations d' *akahonn*. Quelquefois, à peine quelques lignes sinueuses sont groupées à la surface de l'eau, et ces vagues doivent appartenir sans doute à la catégorie des « vagues longitudinales », en représentant un courant très doux. Les exemples de ce traitement se trouvent particulièrement dans EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI et TÔSHICENN-EHONN. Ce sont même, avec les lignes en S que nous venons de remarquer, les deux particularités stylistiques marquantes de la surface de l'eau dans ces deux recueils. Ces deux manières de traiter la surface de l'eau apportent à l'expression des paysages des notes très intéressantes. Dans une planche du dixième volume de la quatrième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, une image de jardin a un charme tout particulier grâce à ces lignes sinueuses groupées et à des feuilles de lotus dispersées à la surface de l'eau. Dans le quatrième volume de la huitième partie du même ouvrage, au loin, les silhouettes noires des oiseaux sont visibles à la surface de l'eau, parmi des lignes sinueuses groupées. Dans le quatrième volume des poèmes en vers de cinq pieds de TÔSHICENN-EHONN, des oiseaux s'amusent également à la surface de l'eau représentée de la même façon. Hokouçaï représenta aussi quelquefois la surface de l'eau en la traversant de lignes tourmentées. La planche du quatrième volume de EHONN-AZOUA-FOUTABANISHIKI intitulée « *Katôji tue Kitchiça et veut prendre la jeune fille* » présente un paysage vu d'en haut. La surface de l'eau s'étend largement au delà de la rive sur laquelle se

passé la tragique scène; elle est dissimulée derrière le nuage décoratif qui occupe horizontalement la partie supérieure de la planche comme un rideau de théâtre. Cette vaste surface est toute remplie de lignes sinueuses ou tourmentées à la façon des fibres et veines du bois. Dans la planche du même volume, représentant le combat de Katôji contre des brigands, on trouve une autre vaste surface d'eau interprétée de la même façon que la précédente; mais ici les lignes sont moins tourmentées et la surface de l'eau moins surchargée d'ondulations que la précédente. *Ouzoumakou-mizou* (149) du deuxième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA est un véritable tourbillon en spirale, formé de lignes ondulées de l'eau, et l'espace semble s'enfoncer vers le point central, comme les bords de la coupe de *saké*. Dans *Foukaki-kawa* (150) du treizième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA, le dangereux abîme est admirablement suggéré par la magie des lignes irrégulières et dramatiques de la surface de l'eau.

L'EAU AGITÉE

Dans les estampes de Moronobou, l'eau agitée est représentée selon la formule habituelle avec des petits triangles ou avec des masses formées par des répétitions des triangles. Cette simplification, qui va jusqu'à la géométrie, des formes que prend l'eau agitée par le vent, n'est pourtant pas de règle dans l'art de l'estampe japonaise. Dans les paysages peints de l'art japonais, l'eau agitée joue un rôle beaucoup plus actif. C'est Kôrin qui est peut être le plus grand maître des représentations de l'eau agitée avant Hokuçaï. Dans ses esquisses de paravents à six replis, la surface de l'eau est souvent l'objet principal et le thème très développé de la composition. Les masses des vagues avancent tantôt régulièrement, tantôt irrégulièrement; les secousses et remous irréguliers de l'eau lui donnent l'aspect de fleurs épanouies ou bien la forme de cylindres et de spires.

L'eau agitée devient un élément très important dans l'art de Houkouçaï et elle est représentée selon des formules nouvelles. Cependant Hokouçaï conserve encore l'aspect simplifié de la surface de l'eau et la forme régulière des petits triangles des estampes primitives de Moronobou, par exemple dans *Hatsouhikaghé* (151) de HOKOUÇAÏ-GWAFOU, EHONN-SAÏYOU-KI, le cinquième volume de la quatrième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, etc... Dans la dernière planche de EHONN-SAÏYOU-KI, représentant Sannzô et ses disciples partant vers le ciel d'Ouest, les petites vagues triangulaires qui couvrent la surface de l'eau semblent refléter la lumière divine de Sannzô.

Mais c'est en donnant aux vagues la forme de paquets irréguliers et de masses solides que Hokouçaï représenta quelquefois l'eau agitée. Les lignes parallèles couvrant la surface de chaque masse indiquent la direction de celle-ci. Ces masses d'eau vont quelquefois toutes dans le même sens, par exemple dans le premier volume de la septième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, le premier volume de EHONN-KÔKYÔ, etc... D'autres fois les directions sont différentes comme dans le sixième volume de HOKOUËTSOU-KIDANN, le quatre-vingt-quatrième volume de SHIMMPENN-SOUIKO-GWADENN, le neuvième volume de HOKOUÇAÏ-MANN-GWA, etc... Les lignes parallèles à la surface des vagues n'existent pas aux sommets, pour suggérer la blancheur de ceux-ci; cependant, exceptionnellement, dans une planche du quarante-huitième volume de SHIMMPENN-SOUIKO-GWADENN ces lignes dessinent entièrement les vagues. Dans la planche du premier volume de la septième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, l'oiseau *hôô* vole dans l'air, tandis qu'un dragon nage dans l'eau; les masses des vagues s'éloignent du spectateur; la densité des lignes parallèles de la surface noire offre sur chaque paquet un espace noir, et seul le sommet est blanc. Dans la planche du neuvième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA, représentant le cortège

de Tôda Hidécato sur la mer, les lignes des vagues massives sont très agitées en gardant la régularité de leurs formes d'ensemble. Quelquefois les contours et les lignes des surfaces des vagues sont très ondulés et les formes massives des vagues sont déformées, comme par exemple dans le cinquième volume de la première partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, WAKANN-EHONN-SAKIGAKÉ, *Ounéri-Fouji* du second volume de FOUKAKOU-HYAK-KÉI, etc... Dans la planche du cinquième volume de la première partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI représentant Sôkô aidant Sôçô à traverser le fleuve, les traits agités des vagues sont presque flamboyants. Dans la planche de WAKANN-EHONN-SAKIGAKÉ représentant un personnage tirant de l'arc au bord de l'eau, les traits des vagues sont très agités; ces dernières vont ça et là par deux, mais leurs largeurs sont variées. Cette succession quelque peu désordonnée, variée à l'infini, a quelque chose de végétal.

Dans l'art de Hokouçaï, on trouve parfois des ondulations très larges et très grandes à la surface de l'eau; mais les remous ne se brisent pas, et les vagues s'avancent successivement. On voit ces larges et grandes ondulations de la surface de la mer qui se multiplient et se renouvellent sans cesse dans *Sanngi-Takamoura* de HYAKOUNINN-ISSHO-OUBA-GA-ETOKI. *Tôkaïdô-Kanaya-no-Fouji* (152) de FOUKAKOU-SANNJOUROK-KÉI présente de larges vagues à la surface du fleuve. Elles se répètent de gauche à droite, elles sont finement bornées par des espaces blancs, des lignes parallèles et courbes représentent les surfaces creuses des vagues, et certaines parties sont remplies par de petits points qui figurent les embruns. Hokouçaï a aussi représenté des inondations avec de larges et grandes ondulations de la surface de l'eau, dans le septième volume de la cinquième partie et le dixième volume de la septième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI et WAKANN-EHONN-SAKIGAKÉ par exemple. Sur les surfaces de certaines de ces vagues, on voit des répétitions

de lignes courbes, grâce auxquelles les surfaces paraissent être creuses.

Hokouçaï a dessiné quelquefois des vagues monumentales, par exemple dans KANAGAWAOKI-HOMMOKOU-NO-ZOU, *Kanagawaoki-namioura* de FOUAKOU-SANNJOUROK-KÉI, *Kaïjô-no-Fouji* de FOUAKOU-HYAK-KÉI, le quatrième volume de HOKOUËTSOU-KIDANN et KANNONNKYÔ-WAKOUNN-ZOUÉ. Une planche du quatrième volume de HOKOUËTSOU-KIDANN offre un aspect tragique de l'océan pendant la nuit. Le ciel et les vagues sont représentés avec des contrastes violents de taches blanches et noires. Une énorme vague, massive comme un rocher, tachée de noir, est au centre de la planche. Au delà, on voit un mystérieux bateau blanc. On peut opposer à ce dernier aspect de l'eau celui que Hokouçaï représenta dans *Youréicenn* (183) du dixième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA, aspect triste et mystérieux grâce aux contrastes des vastes surfaces noires et blanches des vagues. A côté de plusieurs vues de l'effroyable déchaînement des grosses vagues du large, où la recherche des contrastes trahit chez Hokouçaï une préoccupation expressive très poussée, on connaît une petite estampe du tirage bleu signé « *Saki-no-Hokouçaï-hitsou* ». Elle représente un joli aspect des *tchidori* qui volent auprès d'une vague. Il est bon de l'opposer à ces spectacles dramatiques pour prouver l'étendue des ressources d'expression de notre maître.

Le mouvement même des vagues et leur direction n'ont pas échappé à l'analyse de Hokouçaï. Il représenta plusieurs sortes de mouvements des vagues. Dans le deuxième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA on peut voir les vagues qui avancent et les vagues qui se retirent avec une force de suggestion d'une réalité extraordinaire. Dans le trente-septième volume de SHIMMPENN-SOUIKO-GWADENN, on voit des vagues qui avancent et qui tombent, pareilles à des râdeaux. Ces vagues sont longues, mais elles ne sont pas larges : l'artiste semble distinguer les vagues du fleuve et celles

du bord de la mer. Une planche du dixième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA représente le grand prêtre Kakinomoto faisant couler à l'envers l'eau de la rivière *Kamogawa*. Ici la surface de la rivière s'agite anormalement. Quelquefois on voit les vagues qui sursautent en se brisant; dans *Sannçonnkoutsou* (154) du cinquième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA, par exemple dans la troisième planche de la pêche à la baleine de HOKOUÇAÏ-GWAFOU, etc... Les contours de ces vagues sont très irréguliers. Dans l'art de Hokouçaï on trouve enfin les vagues qui se retournent et retombant; dans *Awa-no-Narouto* (155) du septième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA, on voit les vagues formidables s'élever et tourner et, dans une planche du trente-cinquième volume de SHIMMPENN-SOUIKO-GWADENN les vagues tournent autour des deux combattants et retombent sur eux. Ces paysages ne sont pas vastes, mais il sont très mouvementés.

AUTRES SUJETS

En dehors du nuage et de l'eau, il existe encore plusieurs autres catégories de sujets importants dans les paysages de Hokouçaï. J'ai choisi ici l'arbre, la fumée, le feu, le pont, la colonne et la figure humaine comme les objets de notre étude. Car ces sujets me paraissent être particulièrement intéressants pour l'analyse du paysage de Hokouçaï. Mais je ne consacre pas un paragraphe spécial à d'autres sujets comme la neige, la montagne, le rocher et l'habitation humaine; malgré leur importance considérable dans les paysages de Hokouçaï. Le traitement de ces thèmes ne présente pas une originalité aussi frappante et je ne désire pas alourdir mon travail de simples constatations. Je ne parlerai pas non plus spécialement de Hokouçaï animalier car ce sujet mériterait une longue étude spéciale, qu'il n'y a pas lieu de faire ici.

L'ARBRE

En représentant les arbres, Hokouçaï a distingué leurs espèces. Il a représenté les aiguilles serrées du pin par l'assemblage des lignes rayonnantes; ailleurs, il a représenté les feuillages dans divers styles : parfois le feuillage est rendu par l'assemblage de petits triangles noirs, par exemple dans le soixante-dix-septième volume de SHIMMPENN-SOUIKO-GWADENN, parfois par l'assemblage de taches noires rondes : par exemple dans le quatre-vingt-cinquième volume du même ouvrage, et dans la troisième planche du deuxième volume de la deuxième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGO-KOU-SHI les surfaces des masses des feuillages sont représentées par des répétitions de nombreuses courbes. Dans la

série de RYOUKYOU-HAK-KÉI et dans son *kakémono* WASSANNÇOUÏ-NO-ZOU on voit des arbres exotiques. Les caractères les plus remarquables chez Hokouçaï, c'est que l'arbre présente son tronc et ses branches sans les couvrir par le feuillage, et qu'on voit le paysage au-delà de ce minuscule tronc d'arbre sans qu'il soit caché par le feuillage; par exemple dans *Miyatogawa-Naganawa* de TCHIÉ-NO-OUÏ ou dans *Abé-no-Nakamaro* de SHIKA-SHASHINN-KYÔ. Il est à remarquer que Nakabayashi Tchikoudô désapprouve vivement cette manière; dans son *Gwadô konngôsho* (156), il dit : « *Quand les peintres de la région d'Est peignent les arbres, généralement, il semble qu'ils aient attaché les branches inférieures et ils montrent le paysage lointain. C'est une façon vraiment vulgaire; c'est un mélange de la manière d'oukié* ». D'ailleurs Tchikoudô dénonce dans le même ouvrage l'habitude qu'il croit détestable de dessiner les feuillages des arbres lointains par des lignes obliques, il l'appelle une mauvaise mode des peintres contemporains. Mais Hokouçaï représenta quelquefois les feuillages des arbres lointains par des lignes obliques; par exemple dans le quatre-vingtième volume de SHIMPENN-SOUÏKO-GWADENN.

Dans le domaine de la représentation des formes végétales nous voyons bien chez Hokouçaï, les caractéristiques de la technique moins traditionnaliste et plus évoluée des artistes de la région de l'Est, c'est-à-dire de *Edo*.

LA FUMÉE ET LE FEU

La fumée est, au même titre que le nuage, un élément expressif par excellence dans l'art de Hokouçaï et se prête aux mêmes formes. Elle donne souvent au paysage un aspect dramatique ou mouvementé. Hokouçaï la représente souvent avec des formes géométriques simplifiées comme le cercle, la courbe ou la spirale. Dans une planche du premier volume

de AÇAMA, la fumée monte de la lanterne renversée; elle est formée par des masses solides, à la surface de chaque nuée massive, on voit une succession de cercles concentriques sans qu'il y ait une continuité entre les cercles des différentes masses. Les fumées d'un frontispice du premier volume de EIRI-SANNSHÔDAYOU et de la première illustration du premier volume de SOUMIDAGAWA-BAÏRYOU-SHINNSHO (157) sont aussi formées par des masses de cercles. Hokouçaï représenta quelquefois la fumée avec des courbes sinueuses aux contours des nuées, par exemple dans le neuvième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA, le quatrième volume de la huitième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, dans le deuxième volume de KANADÉHONN-GONITCHI-NO-BOUNNSHO, dans *Kakinomoto-no-Hitomaro* de HYAKOUNINN-ISSHO-OUBAGA-ETOKI etc... Dans *Aizou* (158) et *Hôrokou* (159) du neuvième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA les fumées sont très massives et ramassées, lourdes et épaisses dans une autre planche du même volume représentant l'incendie, la surface de la fumée est plus vaste. La troisième forme géométrique de la fumée, c'est la spirale : Hokouçaï l'appliqua plus souvent que les deux autres. Les exemples de la fumée de ce genre se trouvent dans *Tôtômi-sanntchou* de FOUGAKOU-SANNJOUOK-KÉI, le troisième volume de la première partie de EHONN-SAÏYOU-KI, EIRI-SANNSHÔDAYOU, et surtout dans EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI. Ces spirales tournent dans les sens différents comme celles que nous avons observés dans les nuages. Dans la première illustration du premier volume de EIRI-SANNSHÔDAYOU, on voit une fumée mystérieuse sortant de la grotte où se trouve un spectre qui a la figure d'un vieillard; la fumée s'étend horizontalement, les spirales de la frange supérieure et ceux de la limite inférieure tournent dans le sens contraire. Dans *Tôtômi-sanntchou*, la répétition des spirales forme, dans certaines parties, de véritables cylindres. Généralement, ces lignes ne garnissent que les contours de la fumée; cependant dans une scène de bataille

sur l'eau du quatrième volume de la cinquième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI ou dans la bataille sur l'eau du quatrième volume de la sixième partie du même ouvrage, la fumée même est une masse enchevêtrée de lignes en spirales. Les spirales et les courbes non concentriques s'associent quelquefois pour former les contours des fumées, comme, par exemple, dans une planche du septième volume de la cinquième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, représentant un incendie allumé par négligence et la planche du sixième volume de la sixième partie du même ouvrage, représentant l'anéantissement de l'armée ennemie par la fougasse.

En dehors de ces fumées qui prennent des formes géométriques, Hokouçaï représenta d'autres types de la fumée. Dans le troisième volume de la première partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI on voit un espace des lignes ondulées et parallèles de la fumée. La fumée est quelquefois noire et largement étendue comme un nuage, par exemple dans la dernière planche du quatrième volume de la huitième partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI ou dans la dernière planche du dixième volume de la sixième partie du même ouvrage. La fumée de *Enntchou-no-Fouji* de FOUGAKOU-HYAK-KÊI n'a rien de massif, elle est transparente, et l'on voit quelques lignes agitées à sa surface. Elle est fine, et l'aspect dramatique, qui, généralement, est la conséquence de l'emploi de la fumée, n'existe pas ici. Dans *Foujiwara-no-Yoshitaka* de HYAKOUNINN-ISSHO-OUBA-GA-ETOKI, des traits sinueux montent obliquement de la salle de bain et dans les intervalles entre les traits de la fumée on trouve quelques lignes fines et parallèles. Ces traits figurent sans doute des vapeurs matériellement différentes de la fumée. Dans HOKOUÇAÏ-MANNGWA, à la suite des mystérieux nuages, dont nous nous sommes occupés dans l'étude du nuage massif et qui sont de son invention, il appliqua le même principe aux fumées verticales de *Hôkadaï* du neuvième volume; ce

principe est encore appliqué dans *Ishibya-nité-kaïma-wo-outsou* (160) du onzième volume.

Le feu est généralement représenté en même temps que la fumée. Il faut remarquer que ce n'est presque jamais une source de lumière dans l'estampe japonaise; cependant dans la planche du septième volume de la cinquième partie de SHIMPENN-SOUIKO-GWADENN qui représente un incendie, les personnages se détachent en silhouettes noires, comme s'ils étaient vus à contre-jour. Les exemples en sont assez nombreux dans EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI. Sa forme la plus ordinaire est celle de quelques lignes ondulées, dont se détachent d'autres lignes ondulées secondaires, quelquefois ces dernières ne se trouvent que d'un seul côté de la flamme principale et se dirigent toutes dans le même sens; quelquefois au contraire elles se répandent de chaque côté des lignes principales. Dans la planche du cinquante-neuvième volume de SHIMPENN-SOUIKO-GWADENN, représentant la destruction d'une maison par le feu, l'extrémité des flammes prend la forme de lignes spirales régulières. Au point de vue de la qualité du trait, ces lignes sont encore la continuation du feu, mais il semble que l'artiste a voulu représenter de cette façon le départ de la fumée. Dans le quatre-vingtième volume du même ouvrage, les lignes du feu sont très agitées, mais elles ne sont pas sinueuses et paraissent dures et rigides. Dans le deuxième volume de la première partie de EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI, les traits du feu sont minces et très longs. Le feu qui monte verticalement en minces traits ondulés, au quatrième volume de *Shaka-goitchidaïki-zoué* est très particulier. Dans une planche du deuxième volume de SONO-NO-YOUKI les flammes solides et mystérieuses volent par-ci et par-là dans la chambre. Le feu de *Foudô-Myôô* (161) de HOKOUÇAÏ-GWASHIKI a un contour très stylisé; ici l'influence de la sculpture est même possible. Dans une planche de EHONN-TCHOUKYÔ, les lignes ondulées et parallèles du feu montent de la gauche en bas vers la

droite en haut, et occupent un large espace du premier plan du paysage. Ce feu n'est pas accompagné de la fumée. Dans WAKANN-EHONN-SAKIGAKÉ enfin, le feu prend un rôle décoratif bien plus que figuratif : un grand lion bondissant est représenté au centre de la planche, des petits guerriers se sauvent de tous les côtés et les traits courbes de feu entourent le lion. Il s'agit d'ailleurs ici d'un sujet symbolique : le lion est un symbole de la puissance du feu. Les estampes que nous venons de citer sont des estampes monochromes, mais dans les planches en couleur de Hokouçaï le feu est parfois rendu par des surfaces rouges, comme par exemple dans *Minamoto-no-Mounéyouki-açonn* de HYAKOUNINN-ISSHOU-OUBA-GA-ETOKI ou *Kôshou-hibouri* de TCHIÉ-NO-OUIMI.

LE PONT

Dans l'art du jardin japonais, le pont est un élément fréquent et caractéristique. Dans l'art japonais avant Hokouçaï, il était déjà souvent représenté dans le paysage. Surtout Kôrinn lui a donné une grande importance. Mais avec Hokouçaï, ce sujet devient essentiel dans les paysages.

Chez Hokouçaï, ce n'est pas seulement le style du pont qui a un intérêt, mais celui-ci joue souvent un rôle important dans la composition. Dans TAKAHASHI-NO-FOUJI, *Foukagawa-Mannennyô-ka* de FOUKAKOU-SANNJOUROK-KÉI et *Nanahashi-itichirann-no-Fouji* du deuxième volume de FOUKAKOU-HYAK-KÉI, on voit que le profil du pont encadre le paysage.

Dans la planche que nous appelons « les ponts du rêve » nous avons vu combien Hokouçaï a eu l'image du pont présente à l'esprit jusqu'à l'obsession. Depuis sa première époque, le pont a une place importante dans ses paysages. Les ponts *Ryôgokoubashi*, *Nihombashi* et *Yahaghi-no-hashî* sont les plus souvent représentés. Dans EHONN-SOUMIDAGAWA-RYÔGANN-ITCHIRANN, le pont devient l'élément principal.

Nous ne pouvons pas oublier l'estampe représentant l'original et léger aspect du pont *Sarouhashi*. Dans HOKOUÇAÏ-MANNGWA tome I et tome IV, divers types du pont sont dessinés. Dans le tome VII, un homme traverse une vallée sur un tronc d'arbre qui relie une montagne à une autre montagne. Dans le tome IX un rocher constitue un pont naturel. Dans le tome XIII un homme traverse la vallée au moyen d'une cage suspendue. Ailleurs encore les exemples du pont sont nombreux dans HOKOUÇAÏ-MANNGWA. Dans la série SHOKOKOU-MÉIKYÔ-KIRANN, nous avons vu plusieurs types particuliers du pont. RYOUKYOU-HAK-KÉI nous montre aussi de nombreux exemples de ponts originaux. Dans *Nanntaizann-Ghyôja-goé-no-matsou* (162) du troisième volume de FOUKAKOU-HYAK-KÉI on voit un pin qui forme un pont naturel. *Kyôka-no-Fouji* (163) du même volume présente un pont soutenu par un grand tronc d'arbre. La deuxième planche du quatrième volume des poèmes en vers de sept pieds de TÔSHICENN-EHONN présente un simple pont en ligne brisée à la surface de l'eau. SHIMMPENN-SOUIKO-GWADENN et EHONN-TSOUZOKOU-SANNGOKOU-SHI nous montrent dans les paysages chinois des ponts de pierre. Dans *Yoshiwara* de DÔTCHOU-GWAFOU, des gens traversent un pont provisoire à côté d'un pont détruit. C'est un aspect très original du pont, qui s'apparente au thème esthétique de la ruine.

En 1836, Hokouçaï publia son BANNSHOKOU-EHONN-SHINN-HINAGATA (164) qui est une suite d'études d'architecture. Les ponts présentés dans ce recueil ont des formes très particulières. Il y a un pont en tonneaux, un pont suspendu, un pont construit sans piles au moyen de la résistance et de l'équilibre des poutres croisées, etc...

Ainsi le pont existe à travers toutes les époques de l'art de Hokouçaï comme un élément important de son esthétique du paysage. Les contemporains et les successeurs du maître sont aussi des peintres du pont. Le pont est donc vraiment un des éléments les plus importants du paysage dans les

estampes japonaises, non seulement à cause du nombre de ses représentations, mais aussi à cause des variations du style et de son rôle. Sa place dans les estampes japonaises n'est peut-être pas moins importante que celle que tient l'escalier dans la peinture murale vénitienne de la Renaissance.

LA COLONNE

Dans l'art de Hokouçaï, on rencontre assez souvent la colonne du style de l'époque Kamakoura (XIII^{ème} siècle) : la colonne est en bois et la base est en pierre; la coupe de la partie basse de la colonne et de la base dessine des courbes et des contre-courbes; nous en avons un exemple à *Shari-enn* au temple *Ennakouji* de *Kamakoura*. Hokouçaï semble avoir aimé particulièrement ce style de colonne. Dans le quatrième volume de SANNSHITCHI-ZENNDENN-NANNKA-NO-YOUMÉ il représenta les grosses colonnes du temple *Tôdaïji* dans ce style. Ce style de colonne se trouve aussi dans *Fouzéi-omoshiroki-Fouji* du troisième volume de FOUGAKOU-HYAK-KÉI. Dans le cinquième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA, Hokouçaï a appliqué la colonne de ce style tantôt à un campanile, tantôt à une chapelle. Dans le quatrième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA, Méga Magoçabourô entoure de ses bras une colonne de ce style; la partie basse de cette colonne en bois semble être couverte de métal. Dans BANNSHOKOU-EHONN-SHINN-HINAGATA Hokouçaï appliqua des colonnes de ce style à un monument japonais baroque. La prédilection pour ce style archaïque et pittoresque de la colonne est un fait digne d'être remarqué.

LA FIGURE HUMAINE

Dans les paysages japonais, la figure humaine n'a jamais joué un rôle d'une importance pareille à celle qu'elle a chez Hokouçaï. Hokouçaï était une sorte de spécialiste de la figure



Kakémono. WA-SANNÇOU-NO-ZOU. (Collection de l'auteur).

humaine. Dans EHONN-RYÔHITSOU (165), Ryoukôçai a dessiné le paysage et Hokouçai s'est réservé les figures humaines. L'importance de la figure humaine chez Hokouçai vient d'abord des dimensions qu'elle prend souvent relativement au cadre du paysage. C'est notamment le cas de EHONN-SOUMIDAGAWA-RYÔGANN-ITCHIRANN, des séries de TÔKAIDÔ, DÔTCHOU-GWAFOU, etc... Le paysage y est quelquefois réduit à des éléments fragmentaires quoique hautement suggestifs. C'est la scène — quelquefois très dramatique ou pleine de sens et d'expression qui occupe la première place. Dans d'autres suites, par exemple dans SHOKOKOU-TAKI-MÉGOURI, les personnages jouent un rôle tout à fait secondaire. Ils sont petits. C'est le paysage qui y domine. Mais ces petits personnages par l'action qui les anime, par la nervosité de leurs gestes, par la manière dont ils fixent notre attention, sont à l'opposé de figurines sans aucun intérêt pour le paysage, que l'on voit dans la peinture classique de l'Extrême-Orient. C'est une originalité de l'art de Hokouçai, qui confirme sa prédilection pour la figure humaine.

Hokouçai enrichit et anima ses paysages tantôt par les figures de ses contemporains tantôt par des représentations des personnages du passé, tantôt ce sont des Japonais et tantôt des étrangers. On voit les corps nus brunis des hommes comme dans *Kôshou-hibouri* de TCHIÉ-NO-OUMI et on voit les corps nus blancs des femmes comme dans *Sannghi-Takamoura* de HYAKOUNINN-ISSHOU-OUBA-GA-ETOKI. Les figures humaines sont souvent animées et dynamiques par le mouvement qui les entraîne et par la force extraordinaire du dessin qui en fait la forme; les exemples sont nombreux dans les illustrations des romans guerriers; dans *Tôtômi-sanntchou-no-Fouji* du deuxième volume de FOUGAKOU-HYAK-KÉI on voit les acrobaties des bûcherons sur un grand tronc d'arbre en plein air.

CONCLUSION

Quand on cherche à tracer la ligne d'évolution du paysage japonais entre la fin du XVIII^{ème} siècle et le milieu du XIX^{ème}, on s'aperçoit que l'on peut la réduire à celle de l'art de Hokouçaï. Non seulement, c'est lui qui est l'auteur principal de cette évolution du paysage japonais gravé — ses trouvailles et ses inventions ayant déterminé un grand nombre d'imitations — mais encore les principales tendances de toute la peinture japonaise y trouvent place et changent sous nos yeux. Cette importance exceptionnelle de Hokouçaï — paysagiste a peu occupé jusqu'ici les chercheurs; elle justifie pleinement l'étude que l'on vient de lire.

Né à l'époque où, sous l'influence de l'art occidental, les problèmes de l'espace, de la couleur et de la lumière, et même les problèmes techniques se sont présentés sous un jour nouveau aux artistes d'Extrême-Orient, Hokouçaï, dans sa gravure de salles de théâtre, ou bien dans le quatrième volume de SANNSHITCHI-ZENNDENN-NANNKA-NO-YOUMÉ, applique les règles de la perspective albertienne; il connaît à fond les traditions techniques que les Hollandais ont transmises au Japon, et les pages consacrées à la peinture à l'huile dans son EHONN-SAÏSHIKI-TSOU en sont la preuve. La deuxième tendance générale de l'époque de sa jeunesse, la prédominance de la figure humaine sur l'ambiance dans laquelle elle se place, a marqué également avec force certains ouvrages de la jeunesse de Hokouçaï, comme les TÔKAÏDÔ et EHONN-SOUMIDAGAWA-RYÔGANN-ITCHIRANN; il en restera même toujours, dans son œuvre, un certain goût pour le personnage actif, grand, important par la tâche qu'il fait dans le paysage. La fin du XVIII^{me} siècle fut l'âge d'or de la figure humaine dans l'estampe; aussi Hokouçaï, sans suivre

d'ailleurs le style de ses prédécesseurs restera essentiellement — malgré ce que nous avons dit plus haut — le dessinateur de la figure humaine. Ce luxe d'être le principal artiste d'un genre qui n'est pas sa spécialité est réservé à bien peu de maîtres. On pourrait comparer Hokouçai à un Véronèse, qui, essentiellement peintre de la figure humaine, crée une formule nouvelle pour l'art de la nature morte et de la représentation des animaux.

Les œuvres de Hokouçai de cette première période — ses séries de TÔKAÏDÔ et ses livres de *kyôka* nous charment souvent par la naïveté de la vision, par l'hésitation entre ses tendances. Mais on voit facilement, si l'on compare ces œuvres à des estampes plus tardives, que le maître n'y a pas encore trouvé toute la force expressive et toute l'originalité qui caractériseront les travaux de sa maturité. L'artiste ne semble y être arrivé qu'à force d'un immense travail : vieux, il nous l'a écrit lui-même. Mais ses œuvres mêmes témoignent d'un enrichissement continu en motifs nouveaux, en nouveaux moyens d'expression : sa ligne notamment change, prend ce caractère incisif et mordant. En fait, depuis des œuvres telles que AÇAKOUÇA-KINNRYOU-ZANN-KANNZÉONN-KÉIDAÏ-NO-ZOU, Hokouçai semble être parvenu à créer son style original et sa manière propre. L'évolution devient difficile à suivre. Ce style ne présente rien de révolutionnaire : aucune nouveauté qui bouleverserait l'art japonais. C'est bien plutôt un compromis très personnel et relevé de moyens d'exécution nouveaux, entre plusieurs tendances antérieures. Les rudiments de la perspective européenne et l'application de quelques effets de valeur s'appliquent à un paysage fragmentaire, souvent suggéré bien plus que représenté en détail, accusant et mettant en relief une scène, un thème décoratif constitué par les bandes horizontales de nuages de couleur ou par les lignes générales de la composition, un objet quelconque qui prend subitement une importance extraordinaire et devient en propre le sujet

principal. Une mise en page originale et imprévue, une hardiesse de dessin tendu et nerveux, une économie de tons et de valeurs, donnent à ses planches un caractère austère, simple, rude, dépourvu de tout maniérisme et de toute exagération, très nouveau dans l'art japonais.

Mais c'est dans les séries d'estampes en couleurs de la fin de l'ère Bounncéi et du début de l'ère Temmpo, que le génie de Hokouçaï paysagiste apparaît avec le plus d'évidence: ici les dernières traces de l'influence européenne et de la tradition classique japonaise cessent de se faire remarquer. Ce sont pourtant les caractères que nous venons de décrire qui — amplifiés, rendus plus étrangers à leurs origines — continuent à constituer le fond principal de l'artiste. Il existe pourtant des planches, comme *Gaïfou-kaïcéi* ou *Kanagawaoki-namioura* de FOUGAKOU-SANNJOUROK-KÉI, qui ne doivent rien aux principes de paysage que nous avons énumérés. Ce sont des créations absolument nouvelles dans l'art japonais. Avec FOUGAKOU-SANNJOUROK-KÉI l'art de Hokouçaï paysagiste atteint son apogée. N'oublions pas pourtant que la ligne d'évolution que nous essayons de tracer ici est bien arbitraire et incomplète. Elle ne tient aucun compte des ouvrages dont la publication continuait à la même époque, pendant de nombreuses années — comme la HOKOUÇAÏ-MANNGWA. Chose remarquable, ce dernier ouvrage, dessiné depuis la onzième année de Bounnka (1817) jusqu'à la mort de l'artiste (1849), ne nous permet de remarquer aucun changement notable de style. Après la publication de FOUGAKOU-SANNJOUROK-KÉI la force évolutive de Hokouçaï ralentit et diminue. Il y a là même une sorte d'arrêt. Je possède un petit livre de gravures dont les dessins sont très vraisemblablement de Hokouçaï; les planches sont collées sur des feuillets et elles doivent avoir été découpées dans quelque livre d'images de Hokouçaï. Dans cet opuscule, une planche en largeur (divisée en deux parties; dont l'une est collée sur la page droite et l'autre sur la page gauche), et signée « *Hatchijouhatchi-ô-Mannji-*

hitsou » (166), représente au premier plan des voyageurs sur un chemin au bord de la mer. D'après l'indication d'âge, la planche a été faite en l'année 1847. Quand on la compare à une planche de DÔTCHOU-GWAFOU ou de FOUGAKOU-HYAK-KÉI, on ne trouve pas d'autre différence qu'un certain raffermissement des lignes du dessin. La planche représentant le mesurage et dont l'indication d'âge se rapporte à la première année de Kaéi (1848), un an avant la mort du maître, ne nous montre aucune évolution de son art. On peut même supposer que si l'artiste avait vécu jusqu'à l'âge de cent dix ans, on n'aurait pas pu s'attendre à ce qu'il fasse honneur à la promesse qu'il avait faite à la fin du premier volume de FOUGAKOU-HYAK-KÉI. Cet arrêt doit-il être jugé comme la décadence de l'art de Hokouçai ? ou bien faut-il croire que la dernière époque de l'art de Hokouçai ne fut qu'une époque de transition, comme certains historiens le prétendent ? Hokouçai serait-il mort prématurément ?

L'influence de Hokouçai a été très considérable et, sur certains de ses élèves, tout à fait tyrannique. Nous avons vu à quel point Hokkéi par exemple, s'est assimilé le style de Hokouçai. Il faut encore ajouter au nom de cet artiste deux autres, parmi les disciples du maître, ceux de Hokoujou et de Gakoutéi ; tous les trois sont particulièrement importants comme paysagistes. L'influence sur les Hiroshighé ne fut pas aussi exclusive. Quelquefois les analogies entre ses planches sont frappantes et une imitation directe est incontestable. Pour Hiroshighé I cela est surtout vrai dans ses ouvrages antérieurs à la publication de son chef-d'œuvre TÔKAÏDÔ-GOJOUÇANN-TSOUGHI. Voici pourtant quelques exemples précis, où Hiroshighé et Hiroshighé II se sont inspirés de certaines planches de FOUGAKOU-HYAK-KÉI : *Tanabata-no-Fouji* a influencé *Shitchou-hannéi-Tanabata-matsouri* de la série MÉISHO-EDO-HYAK-KÉI (168) de Hiroshighé ; *Konnyamatchi-no-Fouji* est à l'origine de *Kannda-Konnyamatchi* (169) de la même série, et *Edo-no-Fouji* inspira *Bishou-Nagoya-shinnkéi* (170) de la

série de SHOKOKOU-MÉISHO-HYAK-KÉI de Hiroshighé II. Hiroshighé et Hiroshighé II, en s'inspirant de FOUGAKOU-HYAK-KÉI, ont représenté ces mêmes sujets dans une atmosphère plus douce et plus nuancée.

Mais l'influence de Hokouçaï fut beaucoup plus large. Ses procédés de composition, son emploi des couleurs dans FOUGAKOU-SANNJOUROK-KÉI par exemple — sont entrés dans le fond commun du paysage japonais. Sur les deux Hiroshighé, cette influence fut décisive, quoique le style de dessin, le caractère général de l'œuvre diffèrent notablement. Réduite à l'imitation des principes du paysage, dans la copie de motifs ou de schémas, cette influence est arrivée même, comme nous l'avons déjà dit, en Europe. On en voit quelques exemples dans les « mises en page » de Manet, de Renoir — ainsi le MOULIN DE LA GALETTE — et, surtout, de Degas. On en trouve des applications moins nettes, mais incontestables, chez Seurat et chez Gauguin. Chez Toulouse-Lautrec, cette tendance est plus visible encore, grâce à l'analogie de tempérament, au nerf du dessin, à des qualités expressives. On peut la saisir chez bien des maîtres étrangers — tel Hodler, dans ses paysages au pastel. Elle eut enfin une action de premier plan dans la formation du style d'illustration de livres et revues aux environs de 1900.

Il nous reste à définir le caractère essentiel et propre de l'art de Hokouçaï. Une comparaison de son style avec celui de son grand successeur et contemporain Hiroshighé, l'autre maître du paysage gravé au Japon, nous aidera à saisir cette originalité.

Elle semble consister, avant tout, dans une rare capacité d'expression. Certes, c'est le caractère général de l'art de l'estampe japonaise, mais, parmi les paysagistes, seul il a poussé aussi loin cette recherche. Hokouçaï se sert d'abord, de la concentration de tous les moyens d'expression sur l'objet principal de l'estampe : le caractère fragmentaire du paysage; les artifices de la composition; l'action humaine

représentée, qui attire immédiatement l'attention; sa valeur propre en tant que tache, en tant qu'ensemble de lignes vigoureuses et expressives par elles-mêmes — voilà les principaux moyens de cette concentration d'effets. Hiroshighé ne semble pas pareillement obsédé par ce souci d'un objet dominant la composition; certaines de ses planches entièrement et soigneusement colorées, partout pareillement achevées — comme *Ohi* et *Ohtsou* de la série de la route *Kiçogaïdô*, semblent éviter tout accent appuyé et violent sur une partie quelconque de la composition. Mais, dans d'autres planches où Hiroshighé applique les mêmes principes que Hokouçaï, l'effet ne ressort pas avec la même force. C'est qu'il existe une autre différence, essentielle, entre ces deux artistes : la qualité de la ligne. La ligne de Hiroshighé, nette, précise, tirée avec soin, travaillée avec application, est bien loin de celle de Hokouçaï : souvent noueuse, courte, de variable épaisseur, tremblante quelquefois, le plus souvent appuyée avec violence. Il y a là une force presque explosive, quelque chose de très tendu. Les lignes courbes de Hokouçaï sont chargées d'un dynamisme que l'on chercherait vainement chez Hiroshighé : elles sont longues, entraînantes, elles guident notre œil par leurs mouvements puissants. Combien plus courtes plus lentes, plus calmes sont les courbes de l'auteur de *Araï* de la série de *TÔKAÏDÔ* de l'édition Ezaki. Une pureté plus géométrique, une élégante légèreté et délicatesse les caractérisent avant tout.

On pourrait reprendre ici l'analyse des principaux «sujets», notamment du nuage et de l'eau, en établissant des différences entre leur traitement chez les deux artistes. Mais ce serait peut-être une longueur. On aboutirait à une conclusion partout semblable : de tous ces sujets ou motifs, Hokouçaï préfère ceux qui se prêtent le mieux à la variété, au mouvement dramatique, à l'effet de contraste, à l'effet de force. Sa conception de l'espace est réellement dramatique, créée par des mouvements, par des entrecouplements. Hiroshighé

semble rechercher avant tout une sorte d'harmonie calme, quelque peu géométrique, des compositions régulières dominées par les droites, aux nuances très nombreuses de tons et aux inflexions infiniment délicates de lignes. Certes il existe des cas de recherche contraire, chez chacun de ces deux artistes. Mais ces cas d'exception n'infirmement pas notre thèse : le caractère essentiellement différent de la ligne chez les deux maîtres — preuve d'un tempérament opposé — empêche d'ailleurs chacun d'eux de réussir pleinement dans le genre qui n'est pas le sien.

Ce n'est pas à une définition nouvelle de l'art de Hokouçaï qu'aboutit ainsi notre conclusion : l'art de Hokouçaï — comme il a été souvent dit — est tout entier dominé par un souci d'expression, par l'énergie et la force de l'invention et du trait et cela est également vrai pour l'art de Hokouçaï paysagiste.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Ouvrages japonais

- FENOLLOSA (E.F.), *Oukiyoé shi kô, Kokka*, 1889-1890 n° 1 p. 5-9,
n° 2 p. 4-7, n° 4 p. 1-5, n° 6 p. 17-22, n° 8 p. 14-15.
FOUJIKAKÉ (S.), *Oukiyoé*, Tôkiô, 1929.
KOJIMA (O.), *Oukiyoé to fukéigwa*, Tôkiô, 1914.
TANAKA (K.), *Oukiyoé gaïcétou*, Tôkiô, 1929.

Ouvrages en langues européennes

- AUBERT (L.), *Les maîtres de l'estampe japonaise*, Paris, 1914.
BINYON (L.) et SEXTON (J. J. O'Brien), *Japanese colourprints*.
Londres, 1923.
FICKE (A. D.), *Chats on Japanese Prints*, s.l. 1917.
KURTH (J.), *Der japanische Holzschnitt*, Munich, 1922.
LEMOISNE (P. A.), *L'estampe japonaise*, Paris, s.d.
SEIDLITZ (W. von), *Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts*,
Dresde, 1897. Edition française de P. A. LEMOISNE, Paris,
1911 (*Les estampes japonaises*).
TAJIMA (S.), *Masterpieces selected from the Ukiyoye school*, 5 vol.,
Tôkiô, 1906-1909.
VIGNIER, JEAN LEBEL ET INADA, *Yeishi, Choki, Hokusai, estampes
japonaises exposées au Musée des arts décoratifs en janvier
1913*, Paris, 1913.

MONOGRAPHIES DE HOKOUÇAÏ

Ouvrages japonais

- FOUJII (Y.), *Hokouçaï « Shôhann-Tôkaïdô » ni tsouité (Oukiyoé
ghéijoutsou*, tome I, 1932, n° 2 p. 64-67 et 5 p. 63-67).

- IJIMA (H.), *Katsoushika Hokouçai denn*, 2 vol, Tôkiô, 1893.
- INOUE (K.), *Hokouçai kennkyou dammpenn (Oukiyoé shi* 1929, n° 1 p. 19-23, 2 p. 28-32, 3 p. 35-38, 4 p. 10-14).
- MIYAKÉ (H.), *Hokouçai socennngaki (Oukiyoé kaï*, tome I, 1936, n° 4 p. 24-25).
- NAKATA (K.), *Oukiyoé zakkô (Oukiyoé ghéijoutsou*, tome IV, 1935, n° 7 p. 9-11).
- NOGOUTCHI (Y.), *Katsoushika Hokouçai*, Tôkiô, 1932.
- ODA (K.), *Hokouçai no hiragana gaki foukéi gwa (Oukiyoé shi*, 1930, n° 13 p. 18-20 et 14 p. 17-19).
- ODA (K.), *Hokouçai*, Tôkiô, 1926.
- SAKAMOTO (K.), *Ehonn-Soumidagawa-ryôgann-itichirann (Oukiyoé ghéijoutsou*, tome IV, 1935, n° 4 p. 68-72).
- SAKAMOTO (K.), *Hokouçai to Ehonn-Soumidagawa-ryôgann-itichirann (Oukiyoé ghéijoutsou*, tome IV, 1936, n° 7 p. 29-32).
- YOSHINO (T.), *Temppo ki no Hokouçai (Oukiyoé kaï*, tome I, 1936, n° 7 p. 21-25).

Ouvrages en langues européennes

- BING (S.), *Revue Blanche*, 1896, *La vie et l'œuvre de Hok'saï*, p. 97-101. *L'art japonais avant Hok'saï*, p. 310-315.
- BING (S.), *Fugaku San-jiu-rokkei ; or the thirty six views of the Fuji-yama (Transactions of the japanese society*, tome IV, 1895-1896, p. 242-254).
- DESHAYES (E.), *Hokusai et l'école populaire au Japon (L'idée libre*, mai-juin 1894).
- DICKINS (F. V.), *Fugaku Hiyaku-kei, or hundred views of Fuji (fujiyama)*, Londres, 1880.
- DURET (Th.), *L'art japonais, Hokusai (Gazette des Beaux-Arts*, 1882, tome 26, p. 113-131).
- FOCILLON (H.), *Hokusai*, Paris, 1925.
- GONCOURT (E. de), *Hokusai (Gazette des Beaux-Arts*, 1895, vol. 2, p. 441-452).
- GONCOURT (E. de), *Hokusai*, Paris, 1896.
- HOLMES (C. J.), *Hokusai*, Londres, 1900.
- LEMOISNE (P. A.), *Yeishi, Choki, Hokusai (Gazette des Beaux-Arts*, 1913, p. 219-235).

- NOGUCHI (Y.), *Hokusai*, Paris-Bruxelles, 1928.
PERZYNSKI (F.), *Hokusai*, Bielefeld-Leipzig, 1908.
RENAN (A.), *La Mangwa d'Hokousai* (*Le Japon artistique*, 1890, livraisons 8 et 9).
REVON (M.), *Etude sur Hokusai*, Paris, 1896.

NOTES

PREMIÈRE PARTIE

INTRODUCTION

(1) Ancien nom de Tôkiô. On l'appelait ainsi jusqu'au moment du transfert de la capitale à l'époque Méiji (en 1868).

(2) Marouyama Ohkyo, mort en 1795.

(3) L'école des gens lettrés.

(4) Ogata Kôrin; mort en 1716.

(5) Shounntchôçai est un élève de Shoumbbokou, et Shounncennçai est le fils de Shounntchôçai. Ces deux derniers furent actifs à la fin du XVIII^e siècle.

(6) Méisho signifie l'endroit célèbre. Des ouvrages descriptifs des endroits célèbres furent nombreux à Kyôto et Ohçaka pendant la seconde moitié du XVIII^e siècle. On les appela aussi « Méisho ». Ces illustrations forment un certain genre particulier du paysage géographique.

(7) Y. Ki, *Nihonn oyobi shinaga no méiannhô*. (Kokka, 1902, n^o 135 p. 41-43, 137 p. 68-71 et 144 p. 196-199.)

(8) Le pont Mannennkyô à Kôço.

(9) La contemplation de la lune à Shinagawa.

(10) Hitsou signifie le pinceau et veut dire peindre.

(11) Oukié, l'aspect du théâtre.

(12) Sept divinités du bonheur dans un bateau, chargé d'objets précieux, entrant au port.

(13) Oukié, la vue du banquet de la contemplation de la neige.

(14) Shiba Kôkann a d'abord été l'élève de Harounobou et s'appelait alors Haroushighé, il représenta des figures de femmes dans le style de son maître. Dans son *Shoummparô-hikki*, il confesse qu'il avait publié des imitations des estampes de Harounobou de sa main, sous le nom de Harounobou. Personne ne s'était aperçu qu'elles étaient des imitations mais, se l'étant reproché, il n'en produisit plus.

(15) Hokouçai a publié sous la signature Shounnrô plusieurs estampes de paysage : AÇAKOUÇA-KINNRYOUZANN-KANNZÉONN-KÉIDAÏ-NO-ZOU, OUKIÉ-ITCHINOTANI-KACCENN-SAKAOTOSHI-NO-ZOU et OUKIÉ-RYÔGOKOUBASHI-YOURYÔ-HANABI-KEMMBOUTSOU-NO-ZOU.

L'IMITATION ET L'ADAPTATION DE LA
PEINTURE EUROPÉENNE

- (16) Traité de la coloration.
- (17) Une des écritures de l'alphabet japonais. Dans *hiragana* les traits sont généralement plus ondulés que dans *katakana*.
- (18) L'abîme Oushigafoutchi de Koudann.
- (19) Le Fouji du pont Takahashi.
- (20) On regarde Higata de Nohoto par la plage Shiohama de Ghyôtokou.
- (21) Le dessin de Iwama de Takinogawa.
- (22) Dessin de Hommokou dans la haute mer Kanagawaoki.
- (23) Dessin de la vue du champ par la levée Nihonndoté.
- (24) Dessin du temple Benntenn de Hanéda.
- (25) Dessin de la vue de Soumida par le pont Azoumabashi.
- (26) Le maître Hokouçaï, le miroir de la peinture de la Hollande, huit vues de Edo.
- (27) Oukié, la vision des feux d'artifice au pont Ryôgokoubashi.
- (28) Oukié, la descente de la pente pendant la bataille de Ichinotani.
- (29) La chapelle Tchoudô du temple Tôéizann.
- (30) Le grand théâtre de kabouki de Edo.
- (31) Nouvelle édition Oukié.
- (32) Le peintre Hokouçaï peint. « Egakou » veut dire « peindre » ou « dessiner ».
- (33) La prospérité du quartier des marchands des poissons de Nihomm-bashi.
- (34) Le dessin des deux temples : Mikakoï et Oushigozenn.
- (35) Le dessin du temple Temmannngou de Kaméïdo.
- (36) Le dessin de la vue lointaine du mont Atago de Shiba.
- (37) Le dessin des étalages de nuit et de la promenade du pont Ryôgokou.
- (38) Le dessin du temple Hatchimann de Tomigaoka.
- (39) Le dessin du grand portique de nouvel Yoshiwara.

TÔKAÏDÔ

- (40) Les dessins des endroits célèbres de Tôkaïdô.
 - (41) Le voyage de la route Tôkaïdô.
 - (42) Recueils des dessins de la route.
 - (43) Catalogue de la Bibliothèque du Musée Guimet, cote 18119,
- J - 2 - N.
- (44) Le rocher miroir.
 - (45) Instrument de musique à trois cordes.
 - (46) Portique du temple shintoïste.
 - (47) Le cerisier — fouet de Oushiwaka.
 - (48) Ebiçou et Daïkokou sont deux des sept divinités de bonheur.

- (49) Nom de gâteau.
- (50) La peinture de Ohtsou.
- (51) Le nom de l'année zodiacale et des dix termes du calendrier.
- (52) Laitue de mer.
- (53) Station Shinagawa.
- (54) Ouirô est un médicament importé de la Chine.
- (55) Pâte de haricots.
- (56) Nom de la cuisine de riz.
- (57) Nom de gâteau.
- (58) Nouille en farine de blé.
- (59) Nom de gâteau.
- (60) La station Okazaki.
- (61) Entre Okazaki et Tchirifou.
- (62) Tchijimi.
- (63) Coquillage : Cytherea meretrix.
- (64) Famille principale des vendeurs de watchouçann. Watchouçann est le nom d'un médicament.
- (65) Les villages du mont Akiba au printemps.
- (66) Le paysage du temple Hôraiï du printemps.
- (67) La synthèse des dessins de Tôkaïdô.
- (68) L'étoffe carrée destinée à faire un paquet.
- (69) La caisse longue.
- (70) Pélerin ayant fait vœu de visiter les temples des soixante-six pays du Japon.
- (71) Coquillage Cytherea meretrix grillé.
- (72) Nom d'un gâteau.
- (73) Espèce de nouilles.
- (74) Le gâteau de riz oubagamotchi.
- (75) Le gâteau de riz warabimotchi.
- (76) Cinquante-trois stations de Tôkaïdô.
- (77) Nom du jeu. Les joueurs commencent au départ et, suivant les dés, ils changent leurs places d'un coup à l'autre sur la planche divisée en plusieurs parties, afin d'arriver au lieu de destination avant l'autre.
- (78) Lourd, lourd !
- (79) Bon, bon !
- (80) Les cris des gens qui courent.
- (81) Séjournez.
- (82) Prêtre errant.
- (83) Le luth japonais.
- (84) Un ri équivaut à 3 km. 927.
- (85) « Saka » signifie la pente. Ici c'est sans doute un nom d'endroit.
- (86) Livre d'images, la clochette de la route.
- (87) Gâteau rond en farine renfermant de la purée de haricots et cuit à la vapeur.
- (88) Daijinnou est le temple d'Icé.
- (89) Nom de gâteau.

LIVRES DE KYÔKA

- (90) La poésie comique.
- (91) Livre d'images, une vue des rives de la rivière Soumida.
- (92) La montagne, encore la montagne.
- (93) Une vue des paysages de Edo.
- (94) Livre d'images, divertissements de la ville de l'Est.
- (95) Les poèmes Itako.
- (96) Cent gazouillements.
- (97) Les fils du saule.
- (98) La chanson de l'homme. Toka veut dire la chanson qu'on chante en piétinant la terre.
- (99) Cent poèmes de Ogoura.

HOKOUÇAÏ-GWA-TÔTO-JOUNI-KÊI-TCHÔ

- (100) Le cahier des douze vues de Edo dessinées par Hokuçaï.
- (101) Ce genre de statues s'appelle Komaïnou.
- (102) La fête des divinités de la voie lactée qui a lieu au septième jour du septième mois du calendrier lunaire.
- (103) Au commencement de l'année, manzaï et saizô se promènent de maison en maison, ils chantent une chanson à thème shintoïste et ils dansent pour fêter le nouvel an.
- (104) Livre de kyôka, douze vues de Edo.

EDO-HAK-KÊI

- (105) Huit vues de Edo.
- (106) La neige du soir à Ryôgokou.
- (107) La lune de l'automne à Shinobazou.
- (108) La pluie de la nuit à Yoshiwara.
- (109) La descente des oies sur la Soumida.
- (110) Le retour des bateaux à voile à Gotennyama.
- (111) La tempête du beau temps à Aoïgaoka.
- (112) La cloche du soir à Açakouça.
- (113) La clarté du soir à l'île Tsoukoudajima.

PLANCHE DU JEU DE SOUGOROKOU

- (114) On part par Shinagawa et revient par Shibouya.

PONTS DU RÊVE

- (115) Une vue des ponts de divers pays.

LES SÉRIES DES ESTAMPES EN COULEUR PUBLIÉES
ENTRE LA FIN DE BOUNNCÉI ET VERS LA ONZIÈME
ANNÉE DE TEMMPO

- (116) Huit vues de Ryoukyou.
- (117) La mer en mille images.
- (118) Représentations des poèmes chinois et japonais.
- (119) La neige, la lune et la fleur.
- (120) Trente-six vues du mont Fouji.
- (121) L'excursion des cascades de divers pays.
- (122) Les vues originales des ponts de divers pays.
- (123) Les paysages de la neige, de la lune et de la fleur.
- (124) Les poèmes du « Hyakouninn-issou » expliqués par des nourrices. Hyakouninn-issou veut dire « cent poésies par cent poètes ». On dit que la série Hyakouninn-issou fut composée, vers 1235, par Foujiwara-no-Sadaïé.
- (125) 250 mm. environ de haut. et environ 370 mm. de large.
- (126) Sous le pont Mannennkyô de Foukagawa.
- (127) Le mont Akazawa.
- (128) L'averse au-dessous de la montagne.
- (129) Haut. environ 500 mm. et larg. environ 225 mm.
- (130) Shônennkô est un genre de poème, qui signifie tantôt que des jeunes gens vont servir leurs chefs, tantôt que des jeunes gens commencent à aller aux maisons des courtisanes.
- (131) La neige à Saga de la province Yamashiro.
- (132) La lune de Shijô.
- (133) Les fleurs de Arashiyama.
- (134) La neige à Shinagawa de Edo.
- (135) La lune sur la Soumida de Edo.
- (136) Les fleurs de Açakouça de Edo.
- (137) La neige à Nocé de la province Settsou.
- (138) La lune sur la rivière Yodo.
- (139) Les fleurs du temple des cerisiers, Sakoura-no-miya.
- (140) Haut. 190 mm. et larg. 259 mm.
- (141) Noto de la province Shimofouça.
- (142) Naganawa sur la rivière Miyatogawa.
- (143) Tchôshi de la province Shimofouça.
- (144) Ouraga de la province Sagami.
- (145) La rivière Toné de la province Shimofouça.
- (146) La rivière Kabari.
- (147) En tenant les filets (?)
- (148) Hatchifoucé sur la rivière Kinougawa.
- (149) L'ébranlement du feu de la province Kaï.
- (150) La clarté du soir au rocher en pousse de bambou.

- (151) Le long arc en ciel et l'éclaircissement du temps en automne.
- (152) La lune de la nuit au cap Izoumizaki.
- (153) Le bord de la mer et la voix du lac.
- (154) L'île du centre et le jardin des bananiers.
- (155) Le village Koumémoura et sa clôture de bambous.
- (156) La grotte du dragon et les vagues des pins.
- (157) La fontaine sacrée de la montagne Jôgakou.
- (158) La cascade Kirifouri de la montagne Kourokamiyama de la province Shimotsouké.
- (159) La déesse Kannonn de la cascade Kiyotaki de Sakanoshita sur la route Tôkaïdô.
- (160) La cascade où Yoshitsouné lava son cheval, dans la province Yamato.
- (161) La cascade Yôrô de la province Mino.
- (162) Nourrir le vieillard.
- (163) La cascade Rôbenn du mont Ohyama de la province Sagami.
- (164) La cascade Amida du fond de la route de Kiço.
- (165) La cascade Ono de la route de Kiço. C'est une erreur, d'écrire « Kaïdô », la route de la mer, car la route Kiçogaïdô ne rencontre pas la mer.
- (166) La cascade Aoïgaoka de Edo.
- (167) Le pont Yahaghi de Okazaki.
- (168) Deuxième quartier de Bakourotchô.
- (169) Le pont Temmannkyô de la province Settsou.
- (170) Le pont Toghétoukyô de Arashiyama de Yamashiro.
- (171) Le pont Foukouï de la province Etchizenn.
- (172) Le pont Kinntaïbashi de la province Souhô.
- (173) Le dessin ancien du pont des bateaux de Sano dans la province Kôzouké.
- (174) Le pont à tambour du temple Tennjinn de Kaméïdo.
- (175) Le dessin ancien du pont à huit détours de la province Mikawa.
- (176) Le pont suspendu à la frontière de Tobikoé.
- (177) Le pont suspendu du nuage de la montagne Ghyôdôzann dans la province Ashikaga.
- (178) Le mont Temmpozann de l'embouchure de la rivière Ajikawa de la province Settsou.
- (179) Le dessin de Naniwa fait sur la demande.
- (180) La rivière Yodo.
- (181) M. Yoshino date cette série de 1839 comme Edmond de Goncourt.
- (182) L'empereur Tenntchi. Voir M. REVON, *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XXème siècle* p. 78, Paris, 1928.
- (183) L'empereur Jitô. M. REVON, *op. laud.* p. 88.
- (184) M. REVON, *op. laud.* p. 87.
- (185) M. REVON, *op. laud.* p. 91.
- (186) Le dayou Saroumarou. M. REVON, *op. laud.* p. 106.

- (187) Le tchounagonn Yakamotchi. M. REVON, *op. laud.* p. 99.
- (188) M. REVON, *op. laud.* p. 108.
- (189) M. REVON, *op. laud.* p. 103.
- (190) Le conseiller privé Takamoura. M. REVON, *op. laud.* p. 109.
- (191) Oreille de mer, sorte de coquillage.
- (192) L'évêque Hennjô. M. REVON, *op. laud.* p. 101.
- (193) M. REVON, *op. laud.* p. 102.
- (194) Le açonn Foujiwara-no-Toshiyouki. M. REVON, *op. laud.* p. 110.
- (195) M. REVON, *op. laud.* p. 114.
- (196) Le prince Motoyoshi. M. REVON, *op. laud.* p. 114.
- (197) Sougawara-no-Mitchizané. M. REVON, *op. laud.* p. 109.
- (198) Le seigneur Téishinn. M. REVON, *op. laud.* p. 115.
- (199) Le açonn Minamoto-no-Mounéyouki. M. REVON, *op. laud.* p. 107.
- (200) M. REVON, *op. laud.* p. 107.
- (201) M. REVON, *op. laud.* p. 106.
- (202) M. REVON, *op. laud.* p. 116.
- (203) Le conseiller privé Hitoshi. M. REVON, *op. laud.* p. 116.
- (204) Le açonn Ohnakatomi-no-Yoshinobou. M. REVON, *op. laud.* p. 119.
- (205) M. REVON, *op. laud.* p. 120.
- (206) Le açonn Foujiwara-no-Mitchinobou. M. REVON, *op. laud.* p. 120.
- (207) L'ex-empereur Sannjô. M. REVON, *op. laud.* p. 127.
- (208) Le papier découpé offert aux divinités shintoïstes.
- (209) Le premier sous-secrétaire d'état Tsounénobou. M. REVON, *op. laud.* p. 128.
- (210) L'assistant du second sous-secrétaire d'état Sadaïé. M. REVON, *op. laud.* p. 235.

DÔTCHOU-GWAFOU

- (211) La planchette sur laquelle on grave au Japon est généralement en bois de cerisier.
- (212) Librairie Tôhékidô.
- (213) Librairie.
- (214) Papeterie, jouets.
- (215) Divers objets d'importation.
- (216) Achats et vente de vieux livres.
- (217) Livre du Japon et de la Chine.
- (218) Le quartier des librairies de Nagoya, dixième quartier, l'éditeur Matsouya Zemmbéi.
- (219) Cependant Iijima écrivit dans son *Katsoushika Hokouçaï denn* qu'il a entendu dire que EHONN-TÔKAÏDÔ-GOJOUÇANN-TSOUGHÏ est plutôt un ouvrage de Hokkéi. EHONN-TÔKAÏDÔ-GOJOUÇANN-TSOUGHÏ est probablement le même livre que DÔTCHOU-GWAFOU.
- (220) Livre de kyôka, la clochette de la route entre la région d'Est et celle d'Ouest.

(221) T. SHITSOUYAMA, *Shinnccenn oukiyoé nemmpyô*, Tôkiô, 1934.
Nouveaux choix, la chronologie des « oukiyoé ».

(222) Les dessins des endroits célèbres du Japon.

NIKKÔÇANN-SHI

(223) La description de la montagne Nikkô.

(224) L'âge de soixante-douze ans.

(225) Sur la demande, le vieillard fou de dessin représente. Le mot « shaï » signifie représenter l'esprit de l'objet sans chercher son aspect extérieur.

FOUGAKOU-HYAK-KÉI

(226) Cent vues du mont Fouji.

(227) Dans l'introduction du troisième volume de Fougakou-hyak-kéi, Hokuçai est considéré comme un vieillard qui a plus de quatre-vingt-dix ans, ce qui est inexact.

(228) Il y a un cachet avec le mont Fouji.

(229) Il y a un cachet indiquant « Gojôtéi ».

(230) Cent vues des ponts célèbres.

(231) Choix des herbes originales et des cent fleurs.

(232) Les prestidigitations des cent écoles.

(233) Dessins comiques en cursive, cent yeux.

(234) Cent longues vies et cent bonheurs.

(235) Cent vues des maisons de pêcheurs.

(236) Cent dessins libres des cercles, carrés, lignes longues et courtes.

(237) Cent vues sous la lune.

(238) Cent chevaux et cent bœufs.

(239) Cent vues des maisons des paysans.

(240) Cent oiseaux et cent animaux.

(241) *Wakann-sannçai-zoué* est une encyclopédie en cent cinq volumes, éditée à partir de l'année 1713.

(242) Théâtre aristocratique du Japon.

(243) Le Fouji de Worannkaï.

(244) L'apparition du mont Hôéi.

(245) Le Fouji et le spectacle amusant.

(246) Le Fouji dans la montagne du temple Taïcékiji.

(247) Le pied du Fouji.

(248) Le prêtre Enn crée le mont Fouji.

(249) L'ouverture de la montagne de Fouji.

(250) La glissade.

(251) Le Fouji de Yaçakaïmawari.

(252) Auguste princesse Konohana-Sakouyahimé.

(253) L'apparition du mont Fouji à la cinquième année de Kôrei.

- (254) Le Fouji guerrier.
- (255) Le Fouji d'Akazawa.
- (256) Le Fouji littéraire.
- (257) Le Fouji du rêve.
- (258) Le Fouji onduleux.
- (259) Le Fouji du matin de neige.
- (260) Le Fouji du temps couvert.
- (261) Le Fouji sur la surface de la rizière.
- (262) Le Fouji dans la coupe.
- (263) Le Fouji du trou du panneau. Dickens lit « Mamiana-no-Fouji » :
le Fouji de la grotte du blaireau.
- (264) Le Fouji derrière la cascade.
- (265) Le Fouji derrière le filet.
- (266) Le Fouji de l'averse.
- (267) Le Fouji vu par derrière.
- (268) Le Fouji derrière la berge.
- (269) Le Fouji de la province Kaï (l'homme amoureux).
- (270) Le Fouji vu par derrière au delà du fleuve Minobou.
- (271) L'aurore à Izawa de la province Kaï.
- (272) Cent Fouji.
- (273) Le Fouji dans la grotte.
- (274) Le ruisseau Hashirimizou de la province Sagami.
- (275) Le Fouji au ciel clair.
- (276) Le Fouji sur la mer.
- (277) Le Fouji de la plaine Mouçashino.
- (278) La vue lointaine du Fouji dans la province Shimotsouké.
- (279) Le Fouji au bord de la mer.
- (280) *Soga-monogatari* « l'histoire de la famille Soga » est un ouvrage du commencement de l'époque des Tokougawa. Le nom de l'auteur est inconnu.

MANNJI-Ô-SÔHITSOU-GWAFOU

- (281) Cahier de dessins en cursive du vieillard Mannji.
- (282) Séi, shônagonn, à l'aurore du printemps.
- (283) Le paysage de la montagne et de l'eau à la fin de l'hiver.
- (284) La navigation dans la neige.
- (285) Dessins pour des débutants.
- (286) Merveille de dessin.
- (287) Les bambous sous la pluie et le vent.
- (288) Bambou de Môçô.
- (289) Des oiseaux assemblés.

KIÇOGAÏDÔ-HOKOUÇAÏ-EDÉHONN

- (290) Dessin de la route Kiçogaïdô.
- (291) Le paysage de Foumikaké dans la pluie.

ILLUSTRATIONS DES ROMANS

- (292) L'éducation des enfants.
- (293) Nouvelle histoire illustrée de Souiko.
- (294) Livre d'images, la description populaire des trois pays.
- (295) Les images de la monographie du Bouddha.
- (296) L'histoire du voyage de l'Ouest.
- (297) L'expédition de l'impératrice Jinngou en Corée.

ILLUSTRATIONS DES OUVRAGES MORAUX
ET POÉTIQUES

- (298) Livre d'images, l'éducation dans la famille.
- (299) Gloires du Japon et de la Chine.
- (300) Livre d'images, l'anthologie des poèmes de l'époque Tang.

RECUEILS DE DESSINS

- (301) Manngwa signifie recueil des dessins sans ordre, d'après des motifs variés d'inspiration.
- (302) Une vue des dessins excellents.
- (303) Femme lettrée de la fin du X^e siècle.
- (304) Miroir des dessins que transmet le cœur.
- (305) Dessins de Hokouçaï.
- (306) Dessins de Hokouçaï.
- (307) Recueils des dessins de Hokouçaï.
- (308) Recueils des dessins de Hokouçaï représentant la réalité.
- (309) Recueils des dessins en un coup de pinceau.
- (310) Le soleil du matin au bord de la mer.
- (311) Livre d'images en un coup de pinceau.

FEUILLES INDÉPENDANTES GRAVÉES

- (312) La montagne Myôghiçann de la province Kôzouké.
- (313) Paysages originaux.
- (314) Douze vues de Edo.
- (315) Nouvelle édition, huit vues de la province Ohmi.
- (316) Les trois divinités Benntenn.
- (317) La lune d'automne sur la rivière Soumida.
- (318) L'histoire des quarante-sept rôninn.

CARTES GÉOGRAPHIQUES

- (319) Pour la date de ces deux dernières planches, M. Yoshino est du même avis que M. Inoué.
- (320) La carte sommaire de Shiogama et Matsoushima de la province Moutsou.

(321) Cependant, à cette époque, la science géographique était bien développée au Japon, comme le prouvent les travaux du savant Inô Tadataka.

(322) Les vues de la mer et de la terre des provinces Kazouça, Shimofouça et Awa.

(323) Voyageant dans les provinces Kazouça, Shimofouça et Awa, le vieillard fou de dessin Mannji, l'âge de quatre-vingt et un ans.

(324) Je représente sur la demande.

KOUMIAGHÉ-TÔRÔÉ

(325) L'image construite en lanterne.

(326) Nouvelle édition, la bataille du mont Ishiyama.

PEINTURES À LA MAIN

(327) La pièce est reproduite dans *Oukiyoé* de M. FOUJIKAKÉ. J'ignore le nom du possesseur.

(328) La pièce est reproduite dans *Katsoushika Hokouçaï* de M. NO-GOUTCHI. J'ignore le nom du possesseur.

(329) Le paysage du Japon.

DEUXIÈME PARTIE

LA TECHNIQUE DE LA GRAVURE

(1) Le paysage de Mishima, de la province Kaï.

(2) Je garde le sens habituel des mots recto et verso sans tenir compte du sens de la numérotation japonaise.

(3) Le Fouji dans la Fumée.

(4) Le Fouji de la montagne des pins.

(5) Le Fouji du vent d'hiver.

(6) La fin, le Fouji en un coup de pinceau.

(7) Le Fouji de l'orage.

(8) Les mariages des renards. Selon une croyance populaire répandue dans la campagne japonaise, les renards célèbrent leurs noces avec un cortège.

(9) On a pu employer une encre différente pour chaque partie de la planche.

(10) Le graveur bande son doigt avec un petit morceau d'étoffe et il essuie la bordure du bois avec ce doigt. Ainsi il exécute la nuance. Mais on n'a pas pu appliquer cette méthode aux petits détails, comme les bordures des montagnes de *Yama-mata-yama* du premier volume. Dans ce

cas, le graveur taille obliquement les tranches des contours. Ainsi les nuances se produisent naturellement sur le papier.

- (11) Le Fouji et le puits.
- (12) Le Fouji dans la fenêtre.
- (13) Le Fouji à la ceinture de nuages.

LE DESSIN

- (14) Cahier de dessin en trois styles.
- (15) Daïkonn est une espèce de radis. Daïkonnoroshi est du daïkonn râpé.
- (16) La vue du printemps à Sourougadaï.

LA COULEUR

- (17) A. ARRIVET, *Notation des couleurs au Japon* (Revue Française au Japon, vol. IV, 1895, n° 12, p. 535-546.)
- (18) La chapelle Sazaédô du temple Gohyakou-Rakannji.
- (19) Le matin de neige à Koïshikawa.
- (20) Le crépuscule sur le pont Ryôgokou vu de la rive Oumayagawa-ghishi.
- (21) Sourougadaï de Edo.
- (22) Croquis de la baie Tagonooura de Ejiri de Tôkaïdô.
- (23) Le pin Enza-no-matsou d'Aoyama.
- (24) Le défilé Ounoumétôghé de la province Kaï.
- (25) Nouvelle édition, le cinquième acte de Tchoushinngoura.
- (26) Dans les montagnes de la province Tôtômi.
- (27) La plage Shitchirigahama de la province Sagami.
- (28) Le lac Souwa de la province Shinano.
- (29) Oumézawaça de la province Sagami.
- (30) La voie de la mer de la province Kazouça.
- (31) Des gens montent sur la montagne.
- (32) Oushibori de la province Hitatchi.
- (33) Haut. 487 mm. et larg. 265 mm.
- (34) Ejiri de la province Sourouga.
- (35) Le mont Fouji du jardin du thé de Katakoura de la province Sourouga.
- (36) L'île Enoshima de la province Sagami.
- (37) Le lac de Hakoné de la province Sagami.
- (38) On voit ici la modestie cynique de Hokuçaï.
- (39) Saïshiki.
- (40) Nourriture faite avec des haricots.
- (41) Pâte sucrée extraite de l'orge.
- (42) Hokuçaï n'indique pas clairement, à quel moment on tourne avec un morceau de bois de cerisier.
- (43) Papier d'huile.

(44) La peinture à l'huile était connue dans l'art japonais, même avant qu'elle n'ait été pratiquée dans l'art occidental. Voir K. SAÏTÔ, *Hommô no abourai ni tsouté* (Kokka, 1902, n° 138, p. 86-91).

(45) Un gô équivaut à 0 litre, 18 cl.

LA COMPOSITION

- (46) Livre d'images, les gloires du Japon et de la Chine.
- (47) Les images du dogme « kannonkyô » commenté en japonais.
- (48) La plaine Foujimagahara.
- (49) Choses curieuses que Shôzann a vues et entendues.
- (50) La malédiction de la terre.
- (51) Cahier des dessins de Hokouçaï dans les styles shinn et sô.
- (52) Le Fouji et la grande fortune.
- (53) Le Fouji et les radeaux dans les roseaux.
- (54) Le Fouji et sa représentation.
- (55) M. OUTCHIDA, *Hiroshighé*, p. 145-148, Tôkiô, 1930.
- (56) La plaine Foujimagahara dans la province Owari.
- (57) Histoire complète du rêve de Sannshitchi.
- (58) Le Fouji de la vue d'ensemble des sept ponts.
- (59) La surface de l'eau à Miçaka de la province Kaï.
- (60) La baie Noto.
- (61) Le Fouji dans les montagnes.
- (62) Le Fouji et l'ascension du dragon.
- (63) Le livre d'images des précurseurs du Japon et de la Chine.
- (64) Le temple Honnannji d'Açakouça d'Edo.

LA CONCEPTION DE L'ESPACE

- (65) La rivière Tamagawa de la province Mouçashi.
- (66) Kajikazawa de la province Kaï.
- (67) Le Fouji d'Edo.
- (68) Le Fouji derrière le bois de bambous.
- (69) Le Fouji du quartier des teinturiers.
- (70) Le Fouji à travers les pins.
- (71) Le Fouji à travers la toile d'araignée.
- (72) Le Fouji du temple Rakannji.
- (73) Le quartier Sourougatchô d'Edo, croquis du magasin Mitsoui.
- (74) Le Fouji de la fête Tanabata.
- (75) Le Fouji parmi les fleurs.
- (76) Le Fouji de Souçaki.
- (77) Le Fouji à l'arrivée au Japon.
- (78) Le Fouji dans les montagnes de la province Tôttômi.
- (79) Le va-et-vient sous la lune.
- (80) Le Fouji dans la neige profonde.
- (81) Le Fouji qui cache sa figure au fond de l'atmosphère de la montagne.

LA PERSPECTIVE

- (82) Le temple Kannon de Açakouça.
- (83) Divinité shintoïste.
- (84) Le Fouji parmi les fleurs.
- (85) Le Fouji et la bonne récolte.
- (86) Le Fouji au crépuscule à Shimadagahana.
- (87) L'empereur Bounntéi de Kann.
- (88) Histoire des vingt-quatre piétés filiales.
- (89) Livre d'images, l'épi précieux tombé.

LA LUMIÈRE ET L'OMBRE

- (90) La vue nocturne du quartier Sarouwakatchô.
- (91) La coloration.
- (92) Il y a aussi un tirage où cette ombre n'existe pas.
- (93) La montagne, encore la montagne.
- (94) Le Fouji dans la vallée.
- (95) Châssis en treillis recouvert de papier et glissant dans une rainure.
- (96) Le Fouji du mont Yatsougataké dans la province Shinano.
- (97) Le Fouji support de miroir.
- (98) Le Fouji de l'aurore.
- (99) Le Fouji de la région Inaghé.
- (100) Le Fouji sous la lune.
- (101) Sannshôdayou, roman illustré.

LE NUAGE

- (102) Livre d'images, l'enseignement de la loyauté.
- (103) Livre d'images, brocart de Edo.
- (104) Le Fouji et la conduite d'eau.
- (105) Le Fouji du passage du fleuve Ohi en tonneau.
- (106) Le Fouji de la fusée.
- (107) La baie Sodégaoura.
- (108) Le Fouji de Sounamoura, villa d'une famille noble.
- (109) Livre d'images de femmes.
- (110) M. OUTCHIDA, *Hiroshighé*, p. 385, Tôkiô, 1930.
- (111) P. BARBOUTAU, *Bibliographie des artistes japonais dont les œuvres figurent dans la collection Pierre Barboutau*, garde de sabre, N° 1063, 2 vol. Amsterdam, 1904.
- (112) Dessins pour dix mille métiers.
- (113) Le temple Honngannji de Açakouça de Edo.
- (114) Oukié, huit vues de Edo.
- (115) Les rapports géographiques de ces quartiers représentés sont inexacts.

- (116) Livre d'images, les cerisiers de Edo.
- (117) Le Fouji qu'on enjambe.
- (118) Le Fouji du pont Soudôbashi.
- (119) Goké-no-shô de la province Higo.
- (120) Traversée à la cage.
- (121) Histoire de revenant, les étoiles de la nuit gelée.
- (122) Histoires originales de la région Hokouétsou.
- (123) La neige du jardin.

L'EAU

- (124) Le Fouji dans le brouillard.
- (125) La cascade Ourami de la montagne Nikkô de la province Shimotsouké.
- (126) Images des endroits célèbres de plus de soixante provinces.
- (127) La lune à l'arc tendu.
- (128) Vingt-huit vues de la lune.
- (129) Livre d'images, Youriwaka, le faucon de l'extrémité du champ.
- (130) Livre d'images, mille caractères.
- (131) Des bois descendent la vallée.
- (132) La cascade à l'étoffe tendue de la province Settsou.
- (133) Cent vues des endroits célèbres de divers pays.
- (134) L'histoire extraordinaire, la lune à l'arc tendu.
- (135) Le Fouji dans le cercle de paille.
- (136) Tigre.
- (137) La cascade qu'on voit par derrière.
- (138) Les pieds de la pluie.
- (139) Nouvelle histoire de la délivrance de Kaçané.
- (140) Le tchounagonn Youkihira.
- (141) Livre en alphabet, le texte du jour postérieur.
- (142) La natte japonaise.
- (143) Les vagues qui font des assauts.
- (144) Passer en rampant entre les seins de Tchôshi de la province Shimofouça.
- (145) La plage Sotogahama de la province Moutsou.
- (146) Les images des héros.
- (147) Cours supérieur de la rivière Kinougawa.
- (148) Le cap Kamigaçaki.
- (149) L'eau tourbillonnante.
- (150) La rivière profonde.
- (151) La première lumière du soleil.
- (152) Le Fouji de Kanaya de la route Tôkaïdô.
- (153) Le bateau fantôme.
- (154) La grotte des trois esprits bouddhiques.
- (155) Narouto de Awa.

AUTRES SUJETS

- (156) La doctrine de la peinture. .
- (157) Nouveau livre des pruniers et des saules de la rivière Soumida.
- (158) Le signal.
- (159) La batterie.
- (160) Tirer le canon sur le démon de la mer.
- (161) Divinité bouddhique.
- (162) Le pin de la traversée des ascètes par la montagne Nanntaizann.
- (163) Le Fouji sous le pont.
- (164) Livre d'images, nouveaux échantillons de dix mille métiers.
- (165) Livre d'images par deux pinceaux.

CONCLUSION

- (166) Le vieillard Mannji à l'âge de quatre-vingt-huit ans dessine.
- (167) La prospérité de la ville, la fête de Tanabata.
- (168) Cent vues des endroits célèbres de Edo.
- (169) Quartier des teinturiers de Kannda.
- (170) Véritable vue de Nagoya de la province Owari.

ANNEXE

Itô-no-jirô fut à la fois l'oncle, le père adoptif et le beau-père de Koudô Itchirô Soukétouné. Laissant Soukétouné à *Kyôto*, Itô-no-jirô usurpa son territoire et maria la femme de Soukétouné à un autre personnage. Soukétouné jura sa vengeance à Itô-no-jirô. Au moment de la chasse à *Okouno* dans la province *Izou*, à la seconde décade du dixième mois (1), Soukétouné envoya ses deux vassaux : Ohmi et Yahata pour tuer Itô-no-jirô et son fils Kawazou-no-Sabourô.

Après le magnifique résultat de la chasse, tout le monde monta au sommet du passage de *Kashiwa*, et on donne un festin. Puis on joua à la lutte (2). Matano-no-Gorô (3) gagna la lutte vingt et une fois et personne ne pouvait lutter contre lui. Alors, Kawazou-no-Sabourô Soukêshighé se présenta. Matano était un personnage bruni: sa taille mesurait six *shakou* deux *founn*, et il avait trente et un ans. Kawazou avait l'aspect solide, sa taille mesurait cinq *shakou* huit *founn* (4) et il avait trente deux ans (5). Après le premier contact, Kawazou pensa que la force de Matano était inférieure à ce qu'il en avait cru. Ayant fait tomber son adversaire sur le genou, Kawazou gagna la première partie. Mais Matano expliqua qu'à cause d'une racine de l'arbre qui le gênait il n'avait pu donner tout son effort. A la seconde reprise Kawazou souleva le corps de Matano, et quelque temps après il le jeta par terre.

Ohmi et Yahata attendirent vainement pendant sept jours la chance de tuer Itô-no-Jirô et Kawazou-no-Sabourô. Enfin, à l'entrée d'*Okouno* et au pied du mont *Akazawa*, les deux vassaux de Koudô Soukétouné tirèrent de leurs arcs sur Kawazou-no-Sabourô, puis sur son père Itô-no-Jirô. Ce dernier ne fut pas mort; mais Kawazou-no-Sabourô,

gravement blessé, décéda bientôt, laissant deux fils : Itchimann et Hakoô. Itchimann n'avait que cinq ans, et Hakoô n'avait que trois ans (6). Ces deux frères, futurs Jourô et Gorô, vengeront plus tard leur père Kawazou-no-Sabourô sur Koudô Soukétouné.

La lutte de Kawazou et Matano est un thème assez fréquent dans les estampes japonaises. L'iconographie la plus fréquente est la suivante : un lutteur soulève le corps de l'autre, et ce dernier se défend par le moyen qui s'appelle *Kawazoukaké* (7). L'origine de cette iconographie est certainement dans l'école de peinture *Ohtsoué* (8). Mais l'origine de l'inspiration de l'iconographie d' *Ohtsoué* n'est pas claire. On doit supposer une ou plusieurs autres sources de l'inspiration que *Soga Monogatari*, car la description de ce livre ne fait pas mention de ce moyen de défense *Kawazoukaké*.

Est-ce Matano qui soulève Kawazou ou bien est-ce Kawazou qui soulève son adversaire ? C'est une question à laquelle il est très difficile à répondre. Si c'est Matano qui soulève Kawazou, ce thème est contraire à la description de *Soga Monogatari*. Si c'est Matano qui est en l'air et pratique le *Kawazoukaké* le thème s'accorde mieux à la description de *Soga Monogatari*. Mais si nous supposons cela, d'autres faits contradictoires surgissent.

1. Un triptyque, signé *Tchôkôrô Kouniçada* présente Kawazou victorieux et Matano renversé. Leurs noms sont indiqués à côté d'eux. Le corps de Matano est plus bruni que le corps de Kawazou. Ce ton brun du corps de Matano correspond bien à la description de *Soga Monogatari*.

Dans les estampes japonaises, quand la lutte de Kawazou et de Matano est représentée avec *kawazoukaké*, celui qui soulève l'autre est généralement plus bruni que celui qui pratique *kawazoukaké*. Donc, d'après la description de *Soga Monogatari* et l'exemple du triptyque de Kouniçada, celui qui soulève l'adversaire semble être Matano et celui qui pratique *kawazoukaké* semble être Kawazou.

2. Dans *Akazawa-no-Fouji* le nom Matano est indiqué à côté de celui qui soulève son adversaire, et le nom Kawazou est indiqué à côté de l'autre.

3. Si le mot *kawazoukaké* a son origine dans le moyen de défense employé par Matano, pourquoi l'appelle-t-on *kawazoukaké*? Si ce mot a son origine dans le moyen de défense de Kawazou, l'explication est très simple.

Ainsi il est très difficile de savoir lequel est Kawazou et lequel Matano dans l'iconographie de la lutte de ces deux guerriers, représentés avec *kawazoukaké*.

A côté de l'iconographie avec *kawazoukaké*, il y a d'autres formules, plus particulières, de la lutte entre Kawazou et Matano. Dans *Soga Monogatari*, paru en 1663, Kawazou jette Matano, et le corps de ce dernier est complètement dans l'air. Dans *Soga Monogatari* de Hiroshighé, Matano tient avec sa main gauche la ceinture de Kawazou, et leurs jambes s'accrochent; les gestes sont très originaux. Dans *Akazawa-no-Fouji* de FOUKAKOU-HYAK-KÉI, le personnage soulevé tient la ceinture de l'adversaire et n'étreint pas son cou. C'est une transformation de l'iconographie traditionnelle.

Dans un triptyque de Shounnshô, AKAZAWAYAMA et dans HOKOUÇAÏ-GWASHIKI les deux guerriers luttent sur une *dohyô* (10). Mais d'après *Soga Monogatari*, la lutte dut avoir lieu sur un terrain ordinaire, car Matano excusa sa première défaite par l'existence d'une racine d'arbre.

Pourquoi Hokouçaï donne-t-il le titre *Akazawa-no-Fouji* au sujet de la lutte? La lutte de Kawazou et de Matano eût lieu au sommet du passage de *Kashiwa* et non pas à *Akazawa*. Mais c'est à *Akazawa* que notre héros Kawazou-no-Sabourô fut assassiné. Ce n'est pas la victoire de Kawazou à la lutte qui causa sa mort, mais à cause de la relation entre les deux endroits. Hokouçaï nomma *Akazawa-no-Fouji* le moment glorieux qui précéda sa fin tragique de ce guerrier célèbre. D'ailleurs la simple imitation de son maître Shounnshô qui donna le titre AKAZAWAYAMA à son triptyque représentant la lutte de Matano et de Kawazou est aussi possible.

NOTES

(1) Kannazouki est le dixième mois, et c'est le mois de novembre de notre calendrier.

(2) La lutte japonaise s'appelle soumô. On peut reculer l'origine de soumô jusqu'à l'âge des dieux : l'auguste Takémikazoutchi et l'auguste Takéminakata luttèrent pour comparer leurs forces. Plus tard, au septième mois de la septième année de l'empereur Souijinn (23 avant J.C.), Nomi-no-Soukoumé, en donnant un coup de pied, tua Taïma-no-Kéhaya devant l'empereur. On considère Nomi-no-Soukoumé comme le dieu ancestral de la lutte japonaise. A l'époque de Kamakoura, la lutte prospérait parmi les guerriers. Notre sujet : Kawazou-no-Sabourô et Matano-no-Gorô est un des épisodes de cette époque. Depuis, la lutte Soumô a presque toujours été florissante jusqu'à nos jours.

(3) Hokuçaï représenta plusieurs fois cet homme de grande force; par exemple dans le douzième volume de HOKOUÇAÏ-MANNGWA, BANNS-HOKOU-ZOUKÔ, EHONN-WAKANN-NO-HOMARÉ et EHONN-HAYABIKI-NAGASHIRA-MOUSHA-BOUROUI.

(4) Un founn est le dixième d'un shakou. Aujourd'hui la longueur du shakou est fixée : un mètre est égal à 3.3 shakou. Mais jadis la longueur du shakou étant variable je ne distingue pas d'après les indications les tailles respectives de Matano et de Kawazou. On peut savoir seulement que la taille de Matano était supérieure à celle de Kawazou.

(5) Il s'agit de l'âge japonais. Au Japon, on donne l'âge d'un an à l'enfant nouveau-né, et l'on ajoute un an au premier jour de l'an. Pour traduire l'âge japonais en âge européen, il faut diminuer le chiffre d'un ou de deux ans.

(6) De l'âge japonais.

(7) Kawazoukaké est un des moyens de la lutte japonaise soumô. On saisit le cou de l'adversaire avec un bras, on accroche le pied du même côté que le bras, par l'intérieur, à un pied de l'adversaire, et on se cambre, afin de faire tomber l'adversaire sur le dos. En tout, il y a quarante huit systèmes de combat dans la lutte japonaise. On les divise en quatre groupes suivant les parties du corps qu'on emploie : la tête, les mains, les reins et les pieds; et on divise chacun des quatre groupes en douze figures. Kawazoukaké est un des douze moyens de lutter avec les pieds.

(8) N. NAKATA, *Oukiyoé zakkô, Ohtsoué no soumô no zou ni tsouité*. (*Oukiyoé-ghéijoutsou*, tome IV, 1935, n° 7 p. 9-11.)

(9) Cependant ce geste n'est pas exactement celui de Kawazoukaké.

(10) Dohyô est l'arène de la lutte japonaise. Sa forme est ronde.

INDEX

A

Abé-no-Nakamaro, 60, 79, 226.
 Açahyakou, 133.
 Açakouça (temple), 42, 48, 50,
 62, 146, 164, 165, 168, 171,
 175, 195, 235, 244, 247, 248,
 256, 257.
 Açama, 227.
 Aikô, 53.
 Ajikawa, 75, 76, 249.
 Akaçaka, 26, 30, 33, 35, 38, 40,
 165, 172.
 Akayama-daïmyôjinn (temple),
 30.
 Akazawa (-yama), 15, 59, 102,
 103, 106, 199, 200, 248, 252,
 260-263.
 Akiba (mont), 26, 31, 32, 246.
 Alberti (L.B.), 178.
 Amida-no-taki, 71, 249.
 Aoïgaoka, 48, 50, 247.
 Aoïgaoka-no-taki, 72, 210, 249.
 Aoyama (collection), 37.
 Aoyama, 144, 146, 166, 255.
 Araï, 26, 30, 33, 35, 40, 91,
 175, 191, 239.
 Arara, 201-202.
 Arashiyama, 61, 73, 248, 249.
 Ariwara-no-Narihira, 60, 80,
 144, 148, 216.
 Ashikaga, 75, 198, 249.
 Atago (-yama), 22, 245.

Atsouki, 53.

Awa (province), 100, 123, 124,
 224, 254, 258.

Awazou, 48.

Azoumabashi, 19, 245.

Azouma-Miyako, 43.

B

Baïcéi (Séiyôkann), 95.

Baïrinn, 133.

Bakinn (Kyokoutéi), 113.

Bakourotchô, 73, 249.

Barboutau (collection), 193.

Bashôdô (chapelle), 52.

Békou-Sôrô (sig. de Hokouçaï),
 144.

Benntenn, 253.

Benntenn (temple), 19, 49, 245.

Bing (collection), 44.

Bishou, 162, 237.

Biwa (lac), 20, 21, 121, 124, 148,
 198.

Biwadô (grotte), 162.

Biwakôji, 52.

Bôçô, 125.

Bouddha, 201-202, 253.

Bounnjinnngwa (école), 11, 107.

Bounntéi (empereur), 177, 257.

Bounnya-no-Açayaçou, 82.

Boushou, 170.

Bouyô, 166, 201.

Bunsuké (Kogetsudo), 89.

C

Confucius, 168.

D

Daïdô, 52.

Daïjinnngou (temple), 40, 93, 246.

Daïkokou, 29, 245.

Daïkokouiwa (rocher), 27, 30.

Degas (Edgar), 169, 238.

Doroé (style), 13.

E

Ebiçou, 245.

Ebiçouiwa (rocher), 27, 30.

Ecenn (sig. de Egawa Senntarô),
133.

Edo, 11, 20-21, 22, 24, 30, 43,
45-46, 47, 48-50, 61, 72, 76,
84, 85, 91, 101, 112, 122, 123,
124, 165, 166, 167, 177, 180,
184, 189, 191, 194, 195, 196,
199, 215, 226, 237, 245, 247,
248, 249, 253, 255, 256, 257,
258, 259.

Eicenn, 112, 208.

Eicenndô, 215.

Eijirô (Souzouki), 107.

Eijoudô, 30, 36, 54, 57, 66, 70,
73, 74, 115.

Ejiri, 26, 29, 32, 35, 39, 85, 91,
112, 144, 145, 147, 148, 194,
255.

Enngakouji, 52, 232.

Enn-no-oubaçokou, 102, 201,
251.

Ennounnji (temple), 202.

Ennza-no-matsou, 144, 147, 166,
255.

Enoshima (île), 19, 29, 39, 53,
105, 147, 255.

Etchizenn (province), 74, 249.

Ezaki (éditeur), 239.

F

Formose (île), 100.

Foudô-Myôô, 229.

Fouji (mont), 19, 20, 21, 26, 29,
32, 34, 35, 37, 39, 44, 46, 53,
56, 57-59, 67, 68, 69, 77, 78,
85, 86, 91, 99-106, 123, 124,
125, 131, 132, 135, 136, 139,
142, 143, 144, 145, 146, 147,
148, 158, 159, 160, 161, 163,
166, 167, 168, 170, 171, 172,
173, 174, 176, 177, 184, 185,
186, 188, 189, 191, 192, 193,
194, 195, 197, 198, 199, 200,
201, 203, 205, 206, 210, 211,
216, 217, 218, 222, 223, 227,
228, 230, 231, 232, 233, 236,
237, 238, 245, 248, 251-252,
254, 255, 256, 257, 258, 259,
262.

Foujiçawa, 28, 32, 34, 38, 39, 53.

Foujiéda, 25, 26, 29, 32, 35, 37,
38, 39.

Foujikawa, 26, 30, 33, 35, 40.

Foujimigahara, 102, 159, 256.

Foujiwara-no-Mitchinobou, 82,
144, 148, 250.

Foujiwara-no-Sadaïé, 248.

Foujiwara-no-Toshiyouki, 80,
146, 148, 250.

Foujiwara-no-Yoshitaka, 82, 228.
Foukaçawa, 52.
Foukagawa, 58, 168, 230, 248.
Foukouï-no-hashî, 74, 249.
Foukouroï, 26, 29, 32, 35, 40, 85,
 91.
Foukourokoujou, 198.
Foumikaké, 112, 252.
Foutago, 53.
Foutakawa, 26, 30, 33, 35, 40.
Foutchou, 26, 29, 32, 35, 37, 38,
 39, 85, 91, 190.

G

Gakoutéi, 237.
 Gauguin (Paul), 238.
 Ghenntokou, 163.
Ghi, 218.
 Gihéi (Amagawaya), 183.
Ghyô (style), 107, 137.
Ghyôdôzann, 75, 198, 249.
Ghyôja-goé-no-matsou, 231.
 Ghyôtchi, 121.
Ghyôtokou, 19, 245.
 Gillet (Collection), 44, 51, 89,
 90, 113.
Gohyakou-Rakannji, 143, 255.
Goké-no-shô, 200, 258.
 Gokou, 168, 200, 204, 214.
Gokourakouji, 53.
 Gorô, 261.
Gosha-no-sakoura, 45.
Gotemmba (route), 101.
Gotennyama, 48, 50, 247.
Goyou, 26, 30, 33, 35, 38, 40.
 Gwakyôjinn (sig. de Hokuçai),
 27.

Gwakyô-rôjinn-Mannji (sig. de
 Hokuçai), 98, 99, 100, 115,
 125, 127.
 Gwaryouenn-ô, 90.

H

Hacé, 52.
 Hakkai, 214.
Hakoné, 25, 29, 32, 35, 38, 39,
 147, 255.
 Hakoô, 261.
 Hakourakoutenn, 60, 201.
Hamamatsou, 26, 29, 32, 35, 37,
 40, 85.
 Hanaçakaann, 47.
 Hanazonorenn, 90.
Hanéda, 19, 245.
Hara, 26, 29, 32, 35, 36, 39,
 85, 86, 87, 191.
Harimabashi, 53.
 Haroumitchi-no-Tsouraki, 81.
 Harounobou, 244.
 Haroushighé, 244.
Hashirii (fontaine), 31, 41.
Hatchifoucé, 65, 248.
Hatchimann (temple), 22, 245.
 Héizô, 165.
 Hennjô, 80, 250.
Higata, 19, 245.
Higo (province), 200, 258.
Hikoné, 194.
Hira, 48, 197.
 Hirabayashidô, 109-110.
Hiratsouka, 29, 30, 35, 39.
 Hiroshighé I, 11, 24, 56, 106, 112,
 161, 167, 192, 194, 209, 215,
 237-240, 262.

Hiroshighé II, 237-238.
Hitatchi (province), 100, 146, 255.
 Hitoshi, 82, 250.
 Hodler, 238.
Hodogaya, 28, 32, 34, 37, 39, 52, 59, 85, 143.
 Hoéidô, 56, 161, 215.
Hôéizann (mont), 102, 162, 172, 185, 187, 251.
 Hokkéi, 46-47, 88-97, 250.
Hokouétsou, 203, 221, 223, 258.
 Hokoujou, 199, 237.
Hommokou, 19, 52, 223, 245.
Honngannji, 168, 171, 195, 256, 257.
Honnjo, 185.
Honn-matchi, 87.
Hôraï (mont), 101.
Hôraïji (temple), 31, 33, 246.
Hoshizoukiyo, 53.

I

Icé, 80.
Icé, 246.
Icébara, 53.
Iéyaçou, 101.
 Iijima, 52.
 Ikkou, 24, 112.
Inacégawa, 52.
Inaghéryô, 186, 195, 257.
Inamoura, 53.
 Inô Tadataka, 254.
Ishibé, 27, 31, 33, 36, 41.
Ishiyakoushi, 27, 28, 30, 33, 36, 37, 40.
Ishiyama, 48, 126.

Itchimann, 261.
Itchinomiya, 53.
Itchinotani, 21, 245.
 Itô-no-jirô, 260.
Iwama, 19, 245.
Izawa, 103, 194, 251.
Izou (province), 100, 106, 115, 260.
 Izoumiya (éditeur), 126.
Izoumizaki (cap), 67, 249.

J

Jakoutchou (famille), 194.
 Jihéé (Moriya), 60, 63, 66.
 Jinngou (impératrice), 114, 183, 253.
 Jinnzô (Inoujima), 90.
 Jitô (empereur), 78, 249.
 Jofoukou, 101.
Jôgakou (montagne), 66, 69, 249.
Jôshou, 120, 146, 198.
 Jourô, 261.

K

Kabari-Nagaré, 64, 248.
 Kaçané, 217, 258.
Kaçouya, 53.
Kagamüwa, 26.
Kaharagoutchi, 53.
Kaï (province), 65, 100, 103, 217, 248, 252, 254, 255, 256.
Kajikazawa, 170, 217, 256.
Kakékarwa, 26, 29, 32, 34, 35, 36, 38, 40, 161.
 Kakinomoto, 224.

- Kakinomoto-no-Hitomaro, 78,
 148, 208, 227.
 Kamakoura, 52, 232.
 Kaméïdo, 22, 74, 75, 245, 249.
 Kaméyama, 28, 30, 33, 36, 37,
 40.
 Kami-ga-saki, 218, 258.
 Kamitsouké (province), 100.
 Kammbara, 26, 29, 32, 35, 39,
 91, 191, 217.
 Kamogawa, 224.
 Kanagawa, 28, 32, 34, 39, 52.
 Kanagawaoki, 19, 58, 104-105,
 145, 157, 167, 198, 223, 236,
 245.
 Kanaya, 26, 29, 32, 35, 39, 142,
 222, 258.
 Kanazawa, 19, 184.
 Kann, 177, 257.
 Kannda, 237, 259.
 Kannké, 80.
 Kannonn, 70, 158, 249.
 Kannonn (temple à Edo), 21,
 257.
 Kannou, 185, 207, 209.
 Kannzéonn-kéïdaï, 146, 164, 172,
 175, 235, 244.
 Kanô (école), 13, 107, 128, 183.
 Karaçaki, 48, 215.
 Kashiva, 106, 260.
 Katacé, 53.
 Katada, 48, 197.
 Katakoura, 147, 255.
 Katôji, 219, 220.
 Kawaçaki, 28, 32, 34, 39, 52,
 87, 93.
 Kawazou-no-Sabourô, 106, 260-
 263.
 Kazouça (province), 100, 106,
 123, 124, 145, 254, 255.
 Kéïçoui (Kaghenndô), 95.
 Kenngyou, 204.
 Kennitchôji, 52.
 Kiçogaïdô (route), 72, 101, 112,
 123, 124, 210, 239, 249, 252.
 Kiçoro, 71.
 Kinnçouké (Tsourouya), 31.
 Kinnkôdô, 109.
 Kinnryouzann, 146, 164, 235.
 Kinnntaïbashi, 74, 249.
 Kinougawa, 65, 217, 248, 258.
 Kira (famille), 122.
 Kirifouri-no-taki, 70, 131, 209,
 249.
 Kitchiça, 219.
 Kiyotaki, 70, 209, 249.
 Kiyowara-no-Foukayabou, 81,
 145, 148, 206.
 Koboukouroya, 52.
 Koboukourozaka, 52.
 Kocétsou, 133.
 Kôço, 244.
 Koïshikawa, 143, 147, 166, 255.
 Kôkann (Shiba), 15, 19, 244.
 Komainou, 247.
 Kôméï, 209, 214.
 Komékitchi, 133.
 Konnyamatchi, 237.
 Konohana-sakouya (princesse),
 102, 251.
 Kôrinn (Ogata), 11, 220, 230,
 244.
 Koshigoé, 53.
 Kôshodô (éditeur), 124.
 Kôshou, 65, 103, 131, 139, 143,
 144, 145, 166, 170, 187, 194,

200, 201, 216, 230, 233.
Kôto, 171.
Kouçatsou, 27, 31, 33, 34, 36, 37,
 41, 85, 91, 112.
Koudann, 19, 180, 199, 245.
Koumémoura, 66, 68, 249.
Koumo-no-kakéhashi, 75, 198.
Kouniçada (Tchôkôrô), 261.
Kouraçawa, 26.
Kourata, 52.
Kourokamiyama, 70, 249.
Kouwana, 27, 30, 33, 36, 40,
 91, 190.
Kôyamatchi, 170.
Kôzouké, 74, 142, 148, 240, 253.
Kyôï, 185.
Kyôto, 11, 24, 25, 27, 31, 32,
 33, 36, 38, 41, 112, 123, 124,
 244, 260.
Kyouço (Mouro), 101.
Kyoushou, 65.

M

Magoçabourô (Méga), 232.
Maïçaka, 26, 29, 33, 35, 40, 91.
Makinou, 53.
Manet (Edouard), 238.
Mannennkyô, 58, 166, 230, 244,
 248.
Mannji (sig. de Hokouçaï), 77,
 98, 107, 108, 109, 110, 111,
 138, 236, 252, 254, 259.
Mariko, 26, 29, 32, 35, 38, 39.
Maroumonn (éditeur Marouya
 Bounnyémonn), 126.
Matano-no-Gorô, 106, 116,
 260-263.

Matsoushima (îles), 123, 125, 253.
Méganéé (genre de peinture), 13.
Méisho (style), 11, 244.
Miçaka, 166, 256.
Mii, 48.
Mikakoï (temple), 22, 245.
Mikawa (province), 75, 249.
Mimégouri, 121.
Minamoto-no-Mounéyouki, 81,
 230.
Minncétsou (Kawamoura), 104.
Mino (province), 71, 249.
Minobougawa, 103, 144, 198,
 216, 252.
Mishima, 25, 29, 32, 35, 39, 86,
 87, 131, 139, 143, 200, 201,
 254.
Mitsoui-micé, 171, 256.
Mitsouké, 26, 29, 33, 35, 36, 37,
 40, 85, 91, 93.
Miya, 27, 30, 33, 36, 37, 40, 161.
Miyatogawa, 63, 226, 248.
Mizonokoutchi, 53.
Mizoukoutchi, 27, 30, 33, 36, 38,
 41.
Môçô, 109, 252.
Môçô-tchikou, 111.
Monet (Claude), 57.
Monngakou, 158, 167, 211.
Monnjou, 113.
Moronobou, 220, 221.
Moto-shiroganétchô, 84.
Motoyoshi, 80, 250.
Mouçashi (province), 52, 100,
 256.
Mouçashino, 105, 163, 186, 194,
 252.
Moukannshô (cloche), 26.

Moutsou (province), 253, 258.
Myôghicann, 120, 198, 253.

N

Nagaçaki, 11, 13, 194.
Naganawa, 63, 226, 248.
Naganouma, 52.
Nagatsouta, 53.
Nagoya, 87, 89, 124, 237, 250, 259.
Naniwa, 75, 249.
Nanntaizann, 231, 259.
Nara, 165.
Naroumi, 27, 30, 33, 36, 40.
Narouto, 224, 258.
Natchi (cascade), 167, 211.
Niççaka, 26, 29, 32, 35, 38, 39, 93, 190.
Nicenn, 161.
Nihommbashi (quartier), 20, 22, 28, 31, 32, 34, 39, 51, 87, 91, 112, 245.
Nihommbashi (pont), 46, 52, 73, 85, 87, 91, 177, 180, 230.
Nihommbashi-dôri, 84.
Nihonndoté, 19, 245.
Nikkô, 213.
Nikkôcann, 98, 207, 210, 251, 258.
Nishimoura (éditeur), 54.
Nitta Yoshiçada, 158.
Nocé, 62, 248.
Nohoto, 19, 245.
Nomi-no-Soukouné, 263.
Noto, 63, 248.
Noto-no-oura, 166, 256.
Noumazou, 26, 29, 32, 35, 39, 104.

O

Odawara, 25, 29, 32, 35, 39, 191.
Ohçaka, 75, 244.
Ohfouna, 52.
Ohi (Katsoushika), 180.
Ohi (fleuve), 38, 192, 216, 239, 257.
Ohiço, 29, 32, 35, 37, 39, 85.
Ohji-Inari (temple), 126.
Ohkyo (Marouyama), 11, 13, 244.
Ohmi, 260.
Ohmi (province), 21, 48, 121, 148, 189, 215, 253.
Ohmiya (route), 101.
Ohmonn, 23.
Ohmori, 52.
Ohshou, 125.
Ohtsou, 27, 31, 33, 34, 36, 41, 85, 91, 239, 246.
Ohtsoué (école de peinture), 261.
Ohyama (mont), 51, 53, 71, 249.
Okabé, 26, 29, 32, 35, 39.
Okazaki, 26, 30, 33, 35, 40, 73, 94, 165, 190, 191, 246, 249.
Okitso, 26, 29, 32, 35, 38, 39, 191.
Okouno, 260.
Onnagawa, 31.
Ono-no-bakoufou, 72, 207, 210, 249.
Ono-no-Komatchi, 79.
Oooutchiyama, 41.
Orléans, 169.

Oukié (style), 14, 21, 22, 62, 189, 244, 245, 257.
Oukitsou, 203.
Oukiyoé (style), 11-12, 38, 164, 251.
Oumayagawaghishi, 143, 255.
Oumé-yashiki (maison), 22.
Oumézawaça, 195, 255.
Oounomé-tôghé, 144, 255.
Ouraga, 64, 248.
Ourami-no-taki, 207, 213, 258.
Oushibori, 146, 255.
Oushigafoutchi (abîme), 19, 180, 199, 245.
Oushigozenn, 22, 245.
Oushiwaka, 40, 245.
Outagawa (école de), 167, 203.
Outamaro, 35.
Owari (province), 256, 259.

P

Paris (Cabinet des Estampes), 25, 44, 88-89, 120.
 (Musée Guimet), 25, 45, 194, 245.
Pérugin (Pietro Perugino), 172.
Pissaro (Camille), 109.

R

Rakannji, 143, 171, 188, 198, 255, 256.
Rannzann (Takai), 84, 88, 89, 90, 113.
Renoir (Auguste), 238.
Rihakou, 60, 207, 211.
Rihéé (Icéya), 22, 25, 26, 27, 36, 121.

Riki, 185.
Rôbenn-no-taki, 71, 249.
Rokougôgawa, 28.
Rokoujouenn, 45, 46.
Rokouzôsha Kôki, 30.
Rouen (cathédrale), 57.
Ryôgokou (quartier), 47, 95, 121, 247.
Ryôgokoubashi (pont), 21, 22, 45, 48, 49, 73, 143, 165, 166, 230, 244, 245, 255.
Ryôshinn, 217.
Ryoughenntokou, 210.
Ryoukôçaï, 233.
Ryoukyou, 56, 65-69, 142, 145, 171, 205, 226, 231, 248.
Ryoutô-no-taki, 69, 98, 147, 172.

S

Sadaïé, 83, 250.
Saga, 61, 248.
Sagami, 52, 100, 124, 248, 249, 252, 255.
Saka, 38, 246.
Sakaïmatchi (quartier), 21, 22.
Sakanoshita, 27, 30, 33, 36, 37, 38, 40, 70, 249.
Sakoura-no-miya, 63, 248.
Sammennenntenn, 122.
Sanada-no-Yoïtchi, 116.
Sannçonnkoutsou, 224.
Sannghennjaya, 53.
Sannjô, 83, 250.
Sannshitchi, 165, 174, 183, 185, 232, 234, 256.
Sannshôdayou, 187, 197, 227, 257.

- Sannzô, 162, 163, 200, 221.
Sano, 74, 142, 249.
Sarouhashi (pont), 120, 231.
Saroumarou, 78, 145, 146, 148, 198, 249.
Sarouwakatchô, 180, 257.
Sazaédô, 143, 255.
Séijo, 108.
Séiounndô (éditeur), 125.
Séi, shônagonn, 117, 252.
Séki, 27, 30, 33, 36, 37, 40, 88, 92, 93, 94, 96.
Sennjô (Gokoukôsha), 47, 95.
Sennkadô, 14.
Senntarô (Egawa), 125, 132, 133.
Sesshou, 75, 142, 203, 206.
Séta (pont), 36, 48, 197.
Settsou (province), 73, 248, 249, 258.
Seurat (Paul), 238.
Shaçonn, 114, 162.
Shagyo (Hokouéishi), 95.
Shaka, 201, 204, 229.
Shakouyakoutéi, 46, 47.
Sharakou, 149.
Sharidenn, 232.
Shiba, 22, 245.
Shibouya, 51, 53, 247.
Shighémaça (Kitao), 197.
Shighénaga (Nishimoura), 14.
Shighénobou (Yanagawa), 27-28.
Shijô, 61, 248.
Shimada, 26, 29, 31, 32, 35, 39, 93, 94, 217.
Shimadagahana, 176, 186, 195, 257.
Shimofouça (province), 63, 100, 123, 124, 248, 254, 258.
Shimomégouro, 132, 166.
Shimotsouké (province), 70, 100, 131, 207, 249, 252, 258.
Shinagawa, 14, 28, 32, 34, 39, 51, 52, 61, 85, 244, 246, 247, 248.
Shinano (province), 100, 147, 255, 257.
Shinn (style), 107, 137-138, 256.
Shinnshou, 145, 185.
Shinn-Yoshiwara, 23.
Shinobazou (étang), 20, 48, 49, 199, 247.
Shiogama, 19, 125, 253.
Shiraçouka, 26, 30, 33, 35, 38, 40.
Shirokiütchi, 30.
Shitchifoukoujinn, 14.
Shitchirigahama, 53, 145, 201, 255.
Shôçô Soui-ô, 110.
Shôkadô, 86, 87.
Shokatsouryô, 204.
Shokou, 218.
Shokouçannjinn, 137.
Shokoujo, 204.
Shôno, 27, 30, 33, 36, 37, 40.
Shounngaï, 66, 147.
Shoummann, 19.
Shoummbokou, 11, 244.
Shounncennçaï, 11, 24, 244.
Shounndaï, 101.
Shounnrô (sig. de Hokouçaï), 122, 146, 164, 244.
Shounnshô, 15, 59, 106, 121, 200, 262.

Shounntchôçaï, 11, 244.
 Shounntéi, 121.
Shôya, 37, 161, 215.
 Shôzann, 159, 208, 256.
Sô (style), 107-109, 137-138, 256.
Sôbô, 124.
Sôçô, 222.
Sodé-ga-oura, 192, 257.
 Soga, 106, 252, 261-262.
Sôjakoudô, 124.
Sôkô, 222.
Sômi (Sannzounntéi), 95.
Sôri (sig. de Hokouçaï), 44, 138, 144.
Sôshou, 64, 104, 145, 147, 195, 201, 216.
Sôtenn (famille), 194.
Sotogahama, 217, 258.
Soubashiri (route), 101.
Soubéri, 102, 161, 171.
Souçaki, 15, 174, 186, 192, 256.
Sougawara-no-Mitchizané 80, 250.
Souhô (province), 95, 96, 249.
Souhô-no-kouni, 74.
Soudôbashi, 198, 216, 258.
Souijinn, 263.
Soukétouné (Koudô Itchirô), 260.
Soumida (fleuve), 19, 42, 48, 50, 62, 76, 80, 81, 122, 165, 176, 227, 230, 233, 234, 245, 247, 248, 253, 259.
Soumpou, 104.
Sounamoura, 192, 257.
Sounnshou, 147, 148, 194.

Sourouga (province), 100, 106, 255.
Sourougadaï, 138, 143, 147, 194, 204, 255.
Sourougatchô, 21, 165, 171, 256.
Souwa (lac), 120, 124, 145, 147, 255.
Souzouga, 38.

T

Tagonooura, 144, 145, 255.
Taïcékiji, 102, 251.
Taïma-no-Kéhaya, 263.
Taïnaï-kougouri, 217.
Taïto (sig. de Hokouçaï), 123, 124.
Tajima, 166, 201.
Takahashi, 19, 58, 166, 199, 236, 244.
Takamoura, 79, 148, 184, 222, 233, 250.
Takanawa, 20.
Takémikazoutchi, 263.
Takéminakata, 263.
Takinogawa, 19, 245.
Tamagawa, 170, 256.
Tamoura, 53.
Tarô-Inari, 175.
Tatékawa, 185.
Tch'ennsinpa, 117.
Tchijimi, 246.
Tchikoudô (Nakabayashi), 226.
Tchirifou, 26, 30, 33, 36, 40, 246.
Tchirifou-myôjinn, 30.
Tchôshi, 64, 217, 248, 258.
Tchoudô (chapelle), 21, 164, 245.

Tchoutô, 66, 68.
Téishinnkô, 81, 250.
Tékiro (cheval), 164.
Temmannougou (temple), 245.
Temmannkyô (pont), 21, 42, 45, 46, 73, 142, 249.
Temmpozann (colline), 75, 76, 249.
Tennjinn (temple), 74, 75, 249.
Tenntchi, 78, 249.
Tobikoé-no-sakai, 75, 249.
Toça (école), 11, 13.
Tôçouitéi, 47.
Tôda Hidécato, 222.
Tôdaïji (temple), 165, 174, 232.
Tôéizann, 21, 164, 245.
Toghétsoukyô (pont), 73, 249.
Tôhékidô (librairie), 84, 87, 250.
Tôkaïdô (route), 24-41, 52, 56, 59, 70, 73, 84, 85, 86, 88, 91, 96, 101, 112, 123, 124, 138, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 161, 165, 172, 175, 189, 190, 191, 201, 215, 217, 222, 233, 234, 235, 237, 239, 245, 246, 249, 250, 255, 258.
Tôkiô, 244.
Tomékitchi (Egawa), 100.
Tomigaoka-Hatchimann, 22, 245.
Tonégawa, 64, 248.
Toragaïshi (pierre), 29, 32, 35, 37, 39, 85.
Tôshirô (Eirakouya), 85, 88, 99.
Tôtakou, 195.
Tôto, 61, 62, 72, 120-121, 143, 147, 148, 164, 168, 171, 174, 180, 189, 195, 247.
Tôtômi (province), 100, 144-

145, 172, 201, 227, 233, 255, 256.
Totsouka, 28, 32, 34, 39, 52, 85, 90, 93, 96.
Toulouse-Lautrec (Henri), 238.
Toyoharou (Outagawa), 14, 197.
Tsoukoudajima, 48, 50, 247.
Tsounénobou, 83, 194, 250.
Tsourougaoaka, 52.
Tsourouma, 53.
Tsouroumi, 52.
Tsoutchiyama, 27, 30, 33, 36, 37, 38, 40, 94.
Turner, 109.

V

Van Gogh (Vincent), 109.
Véronèse (Paolo), 235.

W

Wa, 226.
Waçouké, 133.
Wakamidori (librairie), 95.
Wakann, 105, 115, 158, 167, 211, 222, 230, 263.
Washou, 71.
Worannkaï, 101, 105, 125, 184, 192, 251.

Y

Yabacé, 48.
Yaçakaïmawari, 102, 172, 174, 251.
Yahaghi (pont), 30, 33, 35, 40, 73, 165, 178, 230, 249.

Yahata, 260.
 Yakamotchi, 79, 250.
 Yakimotchizaka (pente), 52.
 Yakoukemmbori, 95.
 Yamabé-no-Akahito, 78.
 Yamanooutchi, 52.
 Yamashiro, 61, 73, 248, 249.
 Yamato (province), 249.
 Yamoto, 53.
 Yanaghibashi, 47.
 Yashou, 105, 172.
 Yatsougataké, 185, 257.
 Yatsouhashitéi, 30.
 Yodogawa, 62, 76-77, 248, 249.
 Yokkaitchi, 27, 30, 33, 36, 40.
 Yôrô-no-taki, 71, 249.
 Yoshida, 26, 30, 33, 35, 40,
 101, 191.

Yoshino, 71, 76, 77.
 Yoshinobou, 82, 250.
 Yoshitora, 133.
 Yoshitsouné, 71, 207, 249.
 Yoshiwara (quartier d'Edo), 20,
 23, 42, 48, 49, 82, 180, 199,
 215, 231, 245, 247.
 Yoshiwara, 26, 29, 32, 35, 39,
 85, 91, 93, 190.
 Yotsouya, 53.
 Youi, 26, 29, 32, 35, 39, 191.
 Youkihiro, 214, 258.
 Youkinoshita, 52.
 Youriwaka, 208, 258.

Z

Zemmbéi (Matsouya), 87, 250.

LISTE DES PLANCHES

PLANCHE I :

1. HOKOUÇAÏ-SENNCÉI-ORANND-ÉKAGAMI-EDO-HAK-KÉI, *Ryôgo-kou* (Museum of Fine Arts, Boston),
(à peu près 70 mm. × 90 mm.).
2. HOKOUÇAÏ-SENNCÉI-ORANND-ÉKAGAMI-EDO-HAK-KÉI, *Yoshiwara* (Museum of Fine Arts, Boston),
(à peu près 70 mm. × 90 mm.).

PLANCHE II :

1. *Shimmpann-oukié-Tchoushinngoura-daï-godammé, Békoucôré-égakou* (Collection de l'auteur), (203 mm. × 306 mm.).
2. AÇAKOUÇA-KINNRYOUZANN-KANNZÉONN-KÉIDAÏ-NO-ZOU, *Kat-sou-Shounnrô-égakou*, (Collection de l'auteur),
(248 mm. × 371 mm.).

PLANCHE III :

1. *Shimmpann-oukié-Mikakoï-Oushigozenn-ryôsha-no-zou, Eshi-Hokouçaï-égakou* (Collection de l'auteur), (237 mm. × 364 mm.).
2. *Shimmpann-oukié-Nihombashi-Sakanamatchi-hannjô-no-zou, Eshi-Hokouçaï-égakou* (Collection de l'auteur),
(237 mm. × 358 mm.).

PLANCHE IV :

1. TÔKAÏDÔ A. *Youi* (Musée Guimet), (108 mm. × 166 mm.).
2. TÔKAÏDÔ A. *Kouçatsou* (Musée Guimet), (108 mm. × 166 mm.).

PLANCHE V :

1. TÔKAÏDÔ B. *Araï* (Collection de l'auteur),
(117 mm. × 164 mm.).
2. EHONN-SOUMIDAGAWA-RYÔGANN-ITCHIRANN. *Ohhashi-no-ami-hiki* et *Ofounégoura-no-yanaghi* (Collection de l'auteur),
(Format du livre : 242 mm. × 181 mm.).

PLANCHE VI :

1. TÔKAÏDÔ C. *Okitsou* (Collection de l'auteur),
(115 mm. × 107 mm.).

2. TÔKAÏDÔ C. *Shimada* (Collection de l'auteur),
(115 mm. × 107 mm.).

PLANCHE VII :

1. TÔKAÏDÔ D. *Shinagawa* (Collection de l'auteur),
(125 mm. × 167 mm.).
2. TÔKAÏDÔ D. *Hara* (Collection de l'auteur),
(125 mm. × 167 mm.).

PLANCHE VIII :

1. TÔKAÏDÔ E. *Tsoutchiyama* (Collection de l'auteur),
(170 mm. × 228 mm.).
2. TÔKAÏDÔ E. *Kouçatsou* (Collection de l'auteur),
(172 mm. × 231 mm.).

PLANCHE IX :

1. SHIMPANN-OHMI-HAK-KÉI. *Ishiyama-no-aki-no-tsouki* (Collection de l'auteur), (171 mm. × 233 mm.).
2. OHMI-HAK-KÉI. *Katada-no-rakougann* (Collection de l'auteur),
(175 mm. × 231 mm.).

PLANCHE X :

Morceau de LA PLANCHE DU JEU DE SOUGOROKOU (Collection Gillet), (122 mm. × 142 mm.).

PLANCHE XI :

Planche du 1^{er} volume de SHIMPENN-SOUIKO-GWADENN (Collection Gillet), (format du livre : 228 mm. × 162 mm.).

PLANCHE XII :

OHSHOU-SHIOGAMA-MATSOUSHIMA-NO-RYAKOUZOU (Collection de l'auteur), (450 mm. × 544 mm.).

PLANCHE XIII :

1. Sourimono signé « *Hokouçaï-égakou* » (Collection Vignier),
(190 mm. × 520 mm.).
2. Sourimono signé « *Gwakyôjinn-Hokouçaï-égakou* » (Collection Vignier), (193 mm. × 548 mm.).

PLANCHE XIV :

1. HOKOUÇAÏ-GWA-TÔTO-JOUNI-KÉI-TCHÔ (Musée Guimet),
(190 mm. × 282 mm.).

2. HOUKOUÇAÏ-GWA-TÔTO-JOUNI-KÉI-TCHÔ. Postface de Shakou-yakoutéi (Musée Guimet), (190 mm. × 282 mm.).

PLANCHE XV :

PONTS DU RÊVE (Collection de l'auteur), (430 mm. × 570 mm.).

PLANCHE XVI :

1. Estampe en couleurs signée, « *Hokouçaï-aratamé-Tamékazou-hitsou* » (Collection de l'auteur), (198 mm. × 267 mm.).
2. TCHIÉ-NO-OU MI. *Kôshou-hibouri* (Collection de l'auteur), (190 mm. × 259 mm.).

PLANCHE XVII :

1. SHOKOKOU-TAKI-MÉGOURI. *Shimotsouké-Kourokamiyama-Kirifouri-no-taki* (Collection de l'auteur), (376 mm. × 259 mm.).
2. SHOKOKOU-TAKI-MÉGOURI. *Shimotsouké-Kourokamiyama-Kirifouri-no-taki*. Tirage bleu (Collection de l'auteur), (379 mm. × 267 mm.).

PLANCHE XVIII :

1. FOUGAKOU-SANNJOU-ROK-KÉI. *Kôshou-Mishima-goé*. Tirage bleu avec des traces de pinceau (Collection de l'auteur), (263 mm. × 383 mm.).
2. FOUGAKOU-SANNJOU-ROK-KÉI. *Shimomégouro*. Tirage bleu avec des traces de pinceau (Collection de l'auteur), (274 mm. × 377 mm.).

PLANCHE XIX :

1. EDO-HAK-KÉI. *Shinobazou-no-aki-no-tsouki* (Collection de l'auteur), (140 mm. × 175 mm.).
2. RYOUKYOU-HAK-KÉI. *Shounngai-youshô* (Collection de l'auteur), (250 mm. × 367 mm.).

PLANCHE XX :

1. TÔTO-JOUNI-KÉI. *Otchanomizou* (Collection de l'auteur), (116 mm. × 174 mm.).
2. SAMMBENNTENN. *Yanaghizaki* (Collection de l'auteur), (146 mm. × 177 mm.).
3. SHÔKÉI-SÊTSOUGHEKKA. *Settsou-Nocé-no-youki* (Collection de l'auteur), (123 mm. × 168 mm.).
4. *Soumidagawa-no-aki-no-tsouki* (Collection de l'auteur), (128 mm. × 186 mm.).

PLANCHE XXI :

1. HYAKOUNINN-ISSHOU-OUBA-GA-ETOKI. *Kiyowara-no-Foukayabou* (Collection de l'auteur), (251 mm. × 370 mm.).
2. KOUMIAGHÉ-TÔRÔ-E (Collection de l'auteur), (254 mm. × 378 mm.).

PLANCHE XXII :

HOKKÉI. KYÔKA-TÔKANN-EKIRO-RÉI. *Séki* (Collection Gillet), (format du livre : 225 mm. × 158 mm.).

PLANCHE XXIII :

1. Croquis en couleurs. DEUX VOYAGEURS (Collection de l'auteur), (le diamètre le plus long est 156 mm.).
2. Croquis. PAYSAGE DU VILLAGE DU BORD DE L'EAU (Collection de l'auteur), (211 mm. × 239 mm.).
3. Croquis. PAYSAGE AU BATEAU (Collection de l'auteur), (193 mm. × 540 mm.).

PLANCHE XXIV :

Kakémono. WA-SANNÇOU-NO-ZOU (Collection de l'auteur), (1,33 m. × 0,75 m.).

VU LE 14 JANVIER 1937.

Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris.

H. DELACROIX.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER.

Le Recteur
de l'Académie de Paris.

S. CHARLÉTY.

